

# كلمة المجلة



إلى القارئ

يتضمن هذا العدد الذي نضعه بين يديك بحثاً ودراسات لكبار المفكرين الأجانب شرقيين وغربيين أمثال هيجل الألماني وجون ريد الانكليزي وأرفيند جوكيل الهندي وفاسيلي شوكتشين السوفيي ولوركا الإسباني . وقد أعقب تنوع جنسيات الكتاب تنوعاً في الموضوعات كالقصة والشعر والدراسات الأدبية والمسرح والأساطير .

هذا ولا تزال المجلة عند الوعد الذي قطعت على نفسها من فتح الأبواب على مصاريعها للثقافات العالمية ورصد حركات التجدد فيها ونقل النتائج المختصار الذي من شأنه اغناء الفكر العربي مادة ونهجاً وأسلوباً .

- المجلة -

# كيف تكتب رواية

بقلم : جون برين  
ترجمة : د. محمد شاهين

يعرف جون برين أكثر ما يعرف بروايته بيت في الحى الراقي التي ظهرت عام ١٩٥٧ والتي نالت جائزة العام لأكثر الكتب رواجاً كما وأنها أخرجت بعد ذلك شريطاً توالى عرضه في الأعوام التي تلت ظهور الرواية .

ويتمى برين إلى ذلك بالجيل من الكتاب الذين ذاع صيتهم في الخمسينات ومن بين هؤلاء كنجزلي ايمس وجرونين ووليم كوبر . وتتميز رواياتهم بالسخط على المجتمع حتى أن شخصيات تلك الروايات أصبحت تعرف بالجيل الغاضب ، وغالباً ما نرى الشخصية من أولئك تخط طريقها في التحرك من الطبقة الدنيا إلى الطبقة العليا لارغبة في البحث عن قيم جديدة في الحياة بل بدافع من أن تجد لنفسها مكاناً مغايراً للمكان الذي نشأت فيه وسعياً وراء حياة أنعم وأكثر ترفاً . وفي هذه الأثناء ينشأ صراع يتكشف من خلاله ضعف الشخصية سواء عند رغبتها في الاقبال على الحياة الجديدة أو اضطرارها للاحجام عنها . وهذا ما يحدث لشخصية جولاسبتن في بيت في الحى الراقي . وليست الصورة المسيطرة على تلك الروايات

بذلك العمق الذي يمكن أن يصنع منها قضايا اجتماعية هامة بل أنها تظل ظواهر اجتماعية متفرقة تربطها بالشخصية حاجتها إليها أو الفتور تجاهها .

وقبل أعوام قليلة طلع علينا برين بكتابه كيف تكتب رواية ؟ الذي يصف فيه ملاحظاته حول فن الكتابة . ويتميز أسلوب الكاتب بالبساطة والعفوية . فهو مثلاً لا يعالج القضايا الأدبية الكبيرة بالأكاديمية العلمية المألوفة بل يعرضها بشكل مبسط ، حتى أن أمر التقنية المعقدة يبدو بسيطاً عندما يربطه بتجربته الخاصة في الكتابة . وأكثر ما يشد القارئ إلى الكتاب هو ألوانه الأدبية التي يسهل استخدامها عادة في مجال الحديث عن التقنية الأدبية .

والجزء المترجم هنا مأخوذ من الإعينة من الكتاب توضح أسلوب الكاتب الشيق وتعرفنا على هموم الكاتب في بريطانيا التي هي بالنسبة لكاتبنا هموم خيالية أو جديدة ربما تصبح أساسية فيما بعد .  
<http://Archivebeta.org>



### التمهيد

أقدم إليك مرشداً يحول بك في مشغلي ويطلعك على مافيه . وسوف يخبرك أنه مشغل بسيط يشبه كوخاً في مكان غير ملائم قد عفاه الزمن . فتداعت جنباته وتآكلت أخشابه . وعلى الرغم من بساطة المشغل وتداعيه ، فإن عليّ أن أعمل فيه ، وأن أنجز ما أعمله من غير إبطاء أو تأخير .

وأقول لك بدءاً أن ماسأقدمه إليك لا يعدو ان يكون ارشادات لم تبلغ حد النضج أو حد القواعد المقتنة . وهي ارشادات لم أكن قد وعيتها قبل وضع روايتي - الأولى - ، وإنما تعثرت بها إبان وضعها .

وأجدي من ذلك شيئاً يقبضان سفينة جديدة قاده قبطانها المتقاعد ليريه السفينة قبل أن يبرحها ، وأعطاه ظرفاً محتوماً . وطلب إليه أن يستقي الظرف مغلقاً ، والا يفض ختامه إلا عندئذ **توشك أن تغلق طامة بالسفينة** فلم يطق القبطان الجديد صبراً غير بضعة أيام ، ودفعه حب الاستطلاع إلى ففض الظرف ، فوجد ورقة قد كتب عليها : **ميسرة السفينة في اليسار ، وميمتها في اليمين !**

فأنا أميل إلى فض الظرف المختوم ، لأن في فضه انقاداً لي من مصيبة المخبات وعدم تعرف المجهول .

ولكنني لا أضمن لمن يطلع على هذه الارشادات القدرة على كتابة رواية تفوز بالسبق يوم تباع ، أو كتابة رواية فريدة ، وإنما أضمن له كتابة رواية تقبل للنشر ، ولو أنه لا يشترط بالرواية التي تروج أن تكون فريدة ولكن الرواية الفريدة تروج .



ولا توجد - لسوء الحظ - طريقة يثبت بها المرء قدرته على كتابة رواية صالحة للنشر قبل أن يقوم هو نفسه بالكتابة . فلما أن تكون قد ولدت ذا موهبة في الكتابة أولا تكون . وقد تكون ذا أسلوب مشرق في كتابة النثر ، وقد تكون لديك معرفة عميقة بالطبيعة البشرية ، وقد تكون ذا معرفة بعالم الطبيعة ، بل قد تكون مقتدراً على حبك العنقد ، ولكن كل تلك القدرات لا تجدي نفعاً إذا لم تكن لديك موهبة بناء عمل قصصي طویل .

فالذكاء والثقافة والعمل الشاق لا تصلح انعدام الموهبة . ومن غير الانصاف - ولا انصاف في الحياة ذاتها - أن يقتدر تابع هزيل من غلمان الحرب على أن يستل من الصخر السيف ، ولا يقتدر على استئلاؤه فارس مغوار خاض ألف موقعة . فكم من كاتب قد احترف الكتابة وكان على قدر عظيم من الثقافة لدرجة أنني أبدو أمامه أمياً ، وكان على قدر وفير من الذكاء وأندري أمامه فهماً ، قد خرج علينا برواية لا يتابعها المرء إلا على ما فيها من قيمة اجتماعية أو فلسفية أو سيرة ذاتية . وكم أسر عندما أطلع على ما كتبه كاتب ذكي على أنه رواية وما هو برواية ، وعندما أطلع على عرض رواية من كاتب غير روائي .

وهكذا ، فإنك لاندري إن كان بمكنتك أن تكتب رواية تصلح للنشر إلا أن تكتب رواية فنلمس في نفسك تلك المكنة ، وحدسك آنذاك ليس غلطاً . عليك ألا تقع في ذلك الخطأ الشائع الذي يقول إن الروايات لا يقتدر على كتابتها إلا ذوو الثقافة العالية والذكاء الحارق الذين صيروا كتابة الرواية حرفة لهم ، فما من شيء يشل المرء قدر شعوره بأنه يحاول أن يبلغ مالا تقتدر طبيعته عليه .

ومن المهم أن تصر على الكتابة قبل أن تكتب روايتك الأولى ، وأن تحتل عبء الكتابة أبان كتابتها . فلا يكفي أن تتعرف مهتكم ، بل عليك أن تحسن التفكير فيها ، وأن تحسن استخدام موهبتك قبل أن يضيع جهلك سدى .

فكان بطل رواية ( ملكة البلاد النائية ) ينطبق على حالي هنا إذ يقول : « العبقريه هي كل شيء » . أنا لأصدق ذلك . بطل الوزن الثقيل ماضار بطلاً لو كان فقد ذراعاه . الكاتب ماضار كاتباً لو كان سار في حادثة عمره في اتجاه خاطئ » . ما من سعادة في الدنيا أكبر من النجاح في مهنة ، ولو كان مردودها المادي ضئيلاً . وما من مرارة أقسى مذاقاً من الشعور بالخيبه في مهنة ، ولو كان مردودها المادي وفيراً . ولكن الحياة تقدم « قليلاً » من جوائز الرضيه : فان تغفل ككاتب لا يعني حتماً أنك ستكون ناجحاً في أي شيء آخر .

والرواية أكثر الأشكال الأدبية تنوعاً . وأقل طولاً في بلادنا—هو ٤٠,٠٠٠ كلمة ، وطولها المقبول عامة لايزيد على ١٥٠,٠٠٠ كلمة . ولاتوجد قواعد ثابتة تحكم صنعها أو مضمونها أو أهدافها ، فهي تتسع لضروب التجارب ولشئ الأفكار والمبادئ . وأكثر ماينطبق هذا على الرواية الجديدة التي لايطمع ناشرها بأكثر من تغطية تكاليفها ، على الرغم من أنه قد يظفر بأرباح وفيرة من كتب لاتنبي بالربح ، فذوق الجمهور تصعب معرفته سلفاً .

وقد ينشر أحد الحواة روايته الأولى من غير مراجعة على مافيه من عوار اعتقاداً أن التنقيح يصلح مافيه من العوار ، ولكنه يفسد مافيه من الفضائل . وقد

ينشرها بعد مراجعة دقيقة ، فكأنه قد أعاد كتابتها . وتجدر مثل هذه المراجعة في الولايات المتحدة أكثر مما تجدها عندنا في بريطانيا .

وأعتقد أنه يمكن تجنب هذين الاتجاهين المتطرفين بعد كل رواية أولى نتاجاً فيه خصائص نتاج المحترفين يصلح للنشر كما هو . ( بعد تصحيح الأخطاء العديدة البسيطة التي تزحف في كل مخطوط ) .

والواقع أن المسألة ليست مسألة نشر فقط - وإن كان من الواجب أنؤكد أن الرواية الجيدة سوف تجد السبيل إلى قبول نشرها - فثمة أيضاً مستقبل الرواية بعد نشرها . فأنت لا تبغني رواية تحمل اسمك وتجد أنه كان يمكن أن تكون خيراً مما هي عليه ، ولا تبغني - إذا ما أجرى عليها الناشر كثيراً من التعديل - أن تشعر أن روايتك ليست من أصنع يدك .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ومن الطبيعي أن تحلم بنجاح روايتك الأولى كنجاح روايتي ( بيت في الحبي الراقي ) . يجب ألا تضع أية حسابات تجارية ، والاتحاول معرفة ما يريد الجمهور ، فهذا مضيق للوقت . وأقصى ما يمكن أن يقال أن الجمهور يحب أية قصة جيدة . أما موضوع القصة وزمنها فلا يابه لها . ويمكن أن أضيف أن الذهن يجب أن ينصرف كلية عن امكان تحويل الرواية شريطاً سينمائياً ، فإن صالحت الرواية شريطاً بيعت حقوقه ، ومتى بيعت تلك الحقوق تكون الشركة المشترية قد اشترت الجمهور . اكتب لتدخل السرور في نفسك ، واكتب بصدق عن العالم كما تراه .

ومن الممتع حقاً أن تكتب رواية ناجحة . حذار أن يضللك أحد : فالنجاح

ليس بحجارة فارغة ، وإنما هو درب فيه حلاوة ونضرة . فإذا اطرحتنا ما يجلبه النجاح من مال ، فإن فيه رضا عن اسمك الذي صار ذا معنى ، ورضا عن الشهرة التي سعت إليك ، ورضا عن الذبوع الذي صادفك . أجل ، قد يكون عمرك الأدبي قصيراً ، ولكن حبات المشمش قصيرة العمر أيضاً . هي غير مغذية ، وهي تحوي قليلاً من الفيتامين ولكنها لذيدة . دعنا إذن نأكل منها نأكل في عمرها القصير . وعلى الرغم من تقدير الأوساط الأدبية للروايات الناجحة تجدها تحجم عن تقدير بواكير الكتب حق قدرها ، فالنجاح عندها لا يصاب من الرمية الأولى ، بل يصاب بعد عمل يبشر به ، وتدرج في الأعمال الناجحة بفضل فيها اللاحق السابق ، ثم بعد عمل فذ فريد يتفد في أغوار النفس الإنسانية .

ولا أريد أن تحكم فيك فكرة التلويح تلك ، فما من أحد يسعى طوعاً إلى فشل روايته الأولى ، وما من أحد قد خال أن يمكنه أن يكتب رواية يتحسب بها قدرته على الكتابة ، وأن يتدرج في أقطار موهبته وفي استغلال تقنيات الكتابة إلا أخطأ حظه في النجاح .

ولا أبتغي إلا أن أحدد لك تقنيات الكتابة ، فلكل كاتب تقنياته ، ولكنني أبتغي أن أقول : إن أكبر نقيصة تقع فيها الرواية الأولى هي اجماع المعالجة وقصورها عن تعريف القارئ بما يود معرفته . وما الغموض مرد ذلك بل مرده قصور الكاتب عن نقل القصة كاملة إلى القارئ فيظل القارئ مستشعراً ذلك القصور .

ولا أريد أن أطيل في أمر نجاح لأملك أن أعد أحداً به . ولكنني أريد أن أقول ببساطة : النجاح خير من الفشل ، والتفرغ للعمل الروائي خير من بعض

التفرغ . وقد يكون في التفرغ شيء من عدم الاستقرار المادي — وهذا يمكن أن ينطبق على بقية المهن — ولكن حسبك مافي التفرغ من حرية شخصية . ويمكن تجاوز مافي درب الكاتب من سويغات حوالك ، وتجاوز مايجنيه الكاتب من مهنة الكتابة ، فالناس — ولاسيما الصحفيين — يبالغون فيما يجنيه الكاتب لأنهم غير دارين بجور نظام الضرائب . ومع هذا يظل الكاتب يكسب ما يوفر له العيش الكريم . صحيح أن أي كاتب يقتدر على كسب زهاء ألفي جنيه في السنة ، وصحيح أن هذا المبلغ ليس كبيراً ، ولكنه على أية حال أكثر مما تناله معظم الطبقة العاملة من أعمالها الكثيرة .

ونجاحك في الرواية الأولى لا يعني قطعاً أنك ستصير عتقاً — فربما لا تريد ذلك ، ولا يعني عدم نجاحك فيها أنك لن تصير كذلك . ولكن يظل النجاح فيها أمراً مرغوباً .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وذوق الجمهور عشوائي غير خاضع للحساب ، والنجاح قد يصيب الكاتب في أية مرحلة من مراحل حياته ، وقد يخطئه طوال عمره فلا يصيبه قبل أن يصير مرحوماً ، وقد يصيبه من الرواية الأولى ، وهذا أعظم نجاح . وروايتك الأولى مزية عن رواياتك الأخرى وإن كانت لانفضلها ، فصوتك فيها جديد لا يشبه أي صوت ، وقصتك فيها جيدة لأنك لم تنص على الناس شيئاً قبلها ، ثم أنت لاتقوى على قصتها ثانية ، فما تفقد عذريتك مرتين . فليست الرواية الأولى فرصتك الوحيدة بل هي أجمل الفرص .

والآن ضع وراء ذهنك ماقلته عن النجاح ، واقبل بكليتك على روايتك دون

أن تشغلك أحلام الشهرة ، فخير لك ألا تتوقع شيئاً من أن تتوقع شيئاً ونخب .  
ولا يشغلنك أمر النشر وإنما انشغل بكتابة ما يرضيك وبروقك .

\* \* \*

إن القواعد التي أضعها في هذا الكتاب لكتابة الرواية من النوع الذي يناسبني ،  
وهي قطعاً غير مناسبة لكل شخص ، وليست خير السبل ولا السبيل الوحيدة ،  
وإنما هي قواعد عملية من كاتب روائي يكسب قدرماً مقبولاً من المال من كتابة  
الروايات منذ سنة ١٩٥٧ ، وتمر به لحظات بأس من عدم توافر الضمان المادي ،  
وهو معتزم أن يواصل الشوط إلى أقصى ملأه . فأنا أريك طريقاً واحدة لأنها  
الطريق الوحيدة التي أعرفها وأنا أكّد من وجهتها . وقد تكون التشعبات منها ممكنة  
وقد تكون دروب أخرى أفضل لك - فقد أركب بعض يفرطيك التي تهديك إلى سواء  
السبيل .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وسواء ارتضيت طريقي في كتابة الرواية أم لم ترتض فثمة تحذير واحد  
لأولاء الذين يعتقدون أن المكابدة في الكتابة معوقة لهم . فإن كنت واحداً منهم  
فتذكر أن من يكتب بسرعة يتعلم بسرعة ، ومن يتعلم بسرعة يسهل عليه أن  
يجد الدرب السوي . فلا تفترض أبداً أنك في غنى عن التعلم . وأنا في هذا القول  
أخص القلة من الكتاب ولا أخص الكثرة الذين يعتقدون أن الطريق الصعبة هي  
الطريق الوحيدة . فليذكر أولئك الذين يظنون أنهم في غنى عن التعلم إن مهمة  
الروائي كمهمات الآخرين تحتاج إلى احكام ونظام وصنعة ، والاحكام والنظام  
والصنعة أكثر أهمية في العمل الروائي من الالهام .

وأخيراً ، يجب أن تطرح فكرة كتابة رواية تجريبية لسببين : أولهما أن الرواية التجريبية لا تقبل للنشر . وثانيهما أنه مامن شيء لا نستطيع أن نتكلم عنه في إطار الرواية الواقعية . فأكبر نكسة تحل بالرواية الانجليزية الآن هي ضيق موضوعاتها وتكرار تلك الموضوعات وخاصة العنصرية .

إن الأصالة في روايتك الأولى لا تأتي من اكتشاف تقنية روائية جديدة: اكتب عن الناس كما هم لا كما تعتقد الدوائر الأدبية أنه من الليبرالية والانسانية أن تكتب عن الناس كما يجب أن يكونوا . اكتب عن الناس كما هم لا كما يجب أن يكونوا .



\* \* \*

## الفصل الأول

### الكاتب هو من يمارس الكتابة

وصل المرحوم سنكلير لويس ذات يوم إلى هارفرد ليتحدث عن الكتابة . كان ثملاً — والخمر آفة مهنتنا — كعادته . فوقف على المنصة ، وقال للحاضرين : « ليرفع يده من يريد منكم أن يكون كاتباً » ، فارتفعت أيديهم جميعاً . قال سنكلير : « لِمَ لم تبقوا في بيوتكم تكتبون ؟ » ونزل .

قد تبدو هذه الطريقة ساذجة . ولكنها على سذاجتها تخفي حقيقة عميقة هي أن الكاتب هو من يمارس الكتابة . فليس لك أن تتخطى حتى يجتمع إليك ما تتحدث عنه ، فأنت تمتلك كل ما تتحدث عنه مادام لك ذكاء معتدل وحواس عاملة ، بل إن تلك الحواس تبدو غير أساسية . أنت لا تفكر قبل أن تكتب وإنما تفكر وتكتب ، تفكر في ترتيب الكلمات ، والكلمات هي واسطة التفكير المتاحة .

فلا تنتظر ورود الالهام كي تشرع في الكتابة ، لا لأنك تنتظر شيئاً غير موجود بل لأن الالهام يرد إليك حين تكتب . ماريت كاتباً انتظر الالهام وإنما رأيت كتاباً يشرعون في كتابة رواياتهم وصدورهم مفعمة بالعزم ، أو قد أحلوا عملهم — دون اعتبار للدقة الفسيولوجية — في مقدم الدماغ ■

وتمر بالكاتب في الواقع سكة يترقب فيها انبثاق صورة الرواية ، أو صورة



أي جزء منها . اما أنا فتمثل لي نهاية الرواية لا في هيئة فكرة مجردة بل في صورة حدث قد وقع لي أو وقع لأحد ممن أعرف أو حدث سمعت أنه وقع لأحد من الناس .

وقد نجد شيئاً من التناقض بين ماقلته في هذه الفقرة وما قلته في سابقتها ، فإن كنت من أهل الابداع علمت استحالة التحدث عن عملية الابداع من غير تناقض .

ولكن الصورة لا تثبت إلا إذا عقدت العزم على الشروع في الرواية ، فعينت له وقتاً . وقد أهبط بك إلى العالم الأرضي فأزعم أن الصورة لا تثبت إلا إذا وضعت برنامجاً لأوقات الكتابة وآليت على نفسك أن تلتزم به . أما متى ستكتب وكم ستكتب فسألتان بقدرتك الذاتية وبظروقت الخاصة ، ولكنني أعتقد أن ست ساعات في الأسبوع موزعات على ثلاث دفعات كافية لك . ومن الضروري أن تسجل عدد الكلمات التي تكتبها في كل دفعة ، فلتسجل أثر نفسي إذ يشعر بك بأنك تعمل ، سواء أرضيت بما عملت أم لم ترض . فما يمنع الروايات الأولى من أن تكتب إلا الشعور بضخامة العمل وإلا الاعتقاد أن إنجازها غير ممكن . وسيتلاشى هذا الشعور عندما ترى سجل ما كتبت كل مرة .

وعلى الرغم من أنني سأدع لك مقدار ما تكتبه في كل مرة فإنني اقترح عليك ألا يقل عن ٣٥٠ كلمة . اكتب هذا القدر ولو أصابك من المقادير ما أطاش عقلك وفطر فؤادك ، فالسعيد السعيد من الكتاب من يكتب دائماً بنفس مفتوحة ورغبة

في الكتابة . وثمة مكافأة ينالها الكاتب هي أنه ينسى همومه كلها إذ يكتب . وهو ينسى تلك الهموم إذا كانت الكتابة مقصده لانناسيها ، فليس شفاء نفسك المتعبة مقصد الكتابة الأولى .

ويستهي بنا ذلك إلى أهم أجزاء الكتاب . فإن انتصحت به ظفرت بما تبتغي ، وإن أعرضت عنه فانصرف عن قراءة الكتاب . وذلك أن الكاتب هو من يمارس الكتابة ، وهو من يعد الكلمات . فعلى الرغم من احترافي الكتابة منذ سنة ١٩٥٧ فإنني مازلت أذكر نفسي أن الكاتب هو من يمارس وهو من يعد الكلمات . بعض من نفسي يدفعني دائماً إلى الحلم ، ويجعلني أنتظر شيئاً أهبط عليه فيتممضي ويستعملني . وإنك لتجد هذا في كل الكتاب المحترفين ، فما رأيت أحداً منهم لم تأسره هذه الأسطورة . ولم يعمل ساعات مفرقة .



وتتعدد طرائق عمل الكتاب تعدد الكتاب أنفسهم : فذاك يستعمل الآلة الكاتبة ، وآخر القلم ، وثالث يملي - إلى غيرها من الطرائق التي يعد احصاؤها ضرباً من التزبد ، ويعد نصحك بإحداها ضرباً من الأذى . أما أنا فأكتب على كراسات عادية وفي أي مكان . وقد يكون في الكتابة أينما تشاء بعض النفع إلا أن الكتابة على الكراسات لا تمنحني نسخة أخرى مما كتبت ، وتجعلني محتاجاً إلى طابع على الآلة الكاتبة . وأنصحك باقتناء آلة كاتبة وتعلم الضرب عليها ، فسواء أكننت تكتب بالآلة الكاتبة أم بالقلم أجد من الخير ألا تقدم روايتك إلى الناشر إلا مكتوبة على الآلة .

ولن أناقش أمر مكان الكتابة ، فما من كاتب يغير فيه . وعلى الرغم من حاجة الكاتب إلى العزلة والهدوء فإن عدم توافرها لا يحول بينه وبين الكتابة . فقد كتبت معظم روايتي « بيت في الحلي الراقي » على سرير في مستشفى وسط اصطخواب الغادين والرائحين . ان العزم على العمل يقيم كل مايسعى إليه المرء من عزلة . ثم انك لا تستطيع أن تنتظر حتى تصير الظروف مثالية . ولكن هذا لايعني الا تناضل بغية الحصول على الظروف المثالية .

ولنتذكر أن هذا يعني التضحية باللذة والراحة والصداقة حتى بالحلب . والغريب أن معظم الناس يقبلون التغيب عن عائلاتهم مشاركة في جمعية أو تعلماً لآلة موسيقية أو تدريباً على تمثيل مسرحية ، ثم هم لا يرون إلا أن الكتابة تم بضرب من ضروب السحر ، فلا يأخذونها محسب . هم يلتصقون العذر لفتاة ترفض دعوة لأنها تريد أن تبقى لغسل شعرها ، ولا يلتصقونه لها إذا أرادت أن تبقى لتكتب . أنت تدفع ثمن كل شيء ، وثمان الكتابة من الوقت هو الأكثر .

\*\*\*

ولن أحدثك طويلاً عن عملية ابداع الرواية ، فلإني مشير عليك أن تقرأ ملحق مجلة بارييس الأدبي . هو يستحق أن يقرأ ، لأنه يقدم انموذجاً للمقابلة كما يجب أن تكون؛ ولأنه يعزز مهنتك ويوثق بهاصلتك. وقد يستحق أن يقرأ ، فربما يشعرك أن الكتابة ليست مهنة كبقية المهن ، وأن ثمنها غال جداً .

ولإني إذ أشرت عليك أن تقرأ ذلك الملحق مأردتك أن تحاور نفسك في منهج الكتابة الاقوم ، ولا ابتغيت منك أن تصيرك أعداد الملحق كدليل المستهلك

الذي يرشد الشارين إلى البضائع ، فقد تحل محاورة النفس محل الكتابة ذاتها ، وقد ينفضي بك تلمس المنهج الا قوم إلى تحيز المنهج المفضل الذي يردك عن الرواية ولما تكتمل . وسأنصح لك بمنهج واحد ، أضراره غير ذات بال ، ونفعه أنه يعبرك على أن تنهي الرواية بسرعة .

وأنت لا تعرف ماتكون عليه الرواية قبل أن تفرغ منها . فالقصة ليست نواة قصة تحيط بها مادة لبنة من القصص وإنما هي مادة واحدة ملتصقة الأجزاء من مبتدأها إلى منتهاها . وقد نقول أنك تريد قدراً من التوجيه وفكرة سريعة عما تفعل ، فليست في حاجة إلى ذلك . ولا نحاوله فإن في تلك المحاولة قتلاً للرواية ، وحسبك انبثاق المنظر أو الصورة التي حدثتك عنها ، صورة جزء ضئيل من الرواية الذي يمكن أن تكون قد تخيلته أو رأيته عياناً أو انزعته من محادثة أو ظفرت به في أثناء التطلع في وجه شخص ما . ويمكنك أن تجعل تلك الصورة أساساً تبني فوقه بوعي كامل أو جز خلاصة . ويكفي أن تكون تلك الخلاصة خمسمائة كلمة ، فإن أنت أطلتها وأحكمت صوغها استحالت عملاً خاصاً . قد يكون عملاً خاصاً رائعاً ولكنه لن يقربك من انمام الرواية .

ولاحتاج إلى معرفة أي شيء عن شخص روائتك ، فإن أعماض سنكشف عنهم . ويمكنك أن تجتنب من الآن عناء لاحقاً إذا اخترت ألقاب شخص روائتك من تقويم البلدان إلا من دليل الهاتف الذي يقرحه بعض الكتاب . تصفح تقويم البلدان ، وأوثر أن يكون « كتاب التاييز في إحصاء وقائع العالم » واصطف منه زهاء ثلاثين لقباً جيدة الجرس ، وموافقة لقوميات شخصوك .

وسيكون ماصطفيت من الألقاب أشبه بحوض يملك بالألقاب حيثما تحتاج إليها في الرواية .

ثم أبدأ في كتابة مسودة الرواية متذكراً ماقاله همنجواي بأن همه فيها أن يفرغ منها . عليك أن توطن نفسك على كتابة مالا يقل عن ستين ألف كلمة ، وعلى كتابة أكبر قدر من الكلمات في كل جلسة ، وعلى عدم المراجعة أو العودة إلى ما كتبت أو كبح جماح قلمك . وعلبك ألا تضع جلسة عمل ، ففي ضياعها توقف تدفق الكتابة . ، وهيهات أن يعود . وإذا نسيت أن تكتب أمم أحد الشخص أو أن تصف لون عينيه أو أحسست أن نقطة ما تحتاج إلى بسط فسجل ملاحظة في الهامش . أسرع في انجاز الرواية ، ففي سرعة الانجاز حفاظ على وحدة السرد القصصي .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وراع ثلاث نقاط تقنية : ألا تقل روايتك عن عشرين فصلاً ، وأن تنتهي كل فصل منها بما يربطه بالفصل الذي يتلوها ، وأن تنتهي الرواية بجملته مثير . وإذا كنت غير موقن من أمر النهاية يمكنك أن تكتب نهاية لا يتوقعها القارئ أو نهاية ميلودرامية شريطة ألا تتوقف عن الكتابة ابتغاء التفكير فيها . ولك أن تتباطأ إذا أشرفت روايتك على الانتهاء بتباطؤ المتفكر ، وما أحوال إلا أنك ستعرف نهاية روايتك قبل بلوغك إياها .

وأول منحة معنوية تناها من المسودة هي الشعور بالرضى إذ انجزت العمل ، والشعور بالطمأنينة إذ تحققت من مقدرتك على الكتابة غير منتظر الإلهام . وتكشف

للك المسودة اللثام عن صورة روايتك غداة تنشر ، وما ينكشف اللثام إلا بعد العمل المضي .

وتأتي بعد المسودة مرحلة الملخص لقصة الرواية . وفيها لاتعني نفسك مشقة عد الكلمات التي تكتبها في كل جلسة عمل ، وإنما ينصب اهتمامك على الكتابة . أنت في هذه المرحلة تفكر وتكتب ولا تتوقف عن الكتابة رغبة في التفكير في القصة .

وخير السبل أن تكتب ملخص الرواية مرة ومرات حتى تصل إلى قصة قابلة للتصديق ، وسوف تجد أن أفكارك تزداد وضوحاً كلما ازدادت الملخصات . وإن أنت كتبت بسرعة – والغالب أنك ستكتب ملخصاً في الجلسة الواحدة – فستعكس تلك السرعة في روايتك عندما تفرغ منها . يستبدى فيها وحدة القصة العضوية والاندفاع القسري . فالرواية ليست خروجة من القصور المنسية ، وليست اندفاعاً طوعياً تندفع إذا أرادت ، وتتوقف إن شاءت ، وتترنح إن حالها الترنح . ولا نظن وأنا أتحدث عن الاندفاع أن الرواية يجب أن تسير في أشواط متشابهة ، فإن سرعة كل شوط ترتبط بتصميم الرواية .

ومع هذا أنا لا أريد أن أشق عليك كثيراً فأسالك أن تلتزم تماماً بكل ما أقول ولا أريدك أن تحاول تحليل طبيعة الابداع في كتابتك ، أو أن تفكر تفكيراً جدياً ، أو أن تتساءل ما إذا كان في قصتك وحدة أو شوط ، فحسبك أن تتساءل ما إذا كانت قصتك جيدة . ولا تقصن قصتك على أحد وإنما تحيل أنك تقصها على الناس ،

وانك تفص عليهم قصة عن حياة واقعية لأناس قد تبينت حقيقتهم وعرفت خبيثاتهم ومكونات نفوسهم .

وأرى ألا تزيد كلمات الملخص على ألفي كلمة ، وأن تكثفي بكتابته زهاء ست مرات فإني لأخشى أن يصرفك التزيد في كتابته وكثرة السعي إلى التفصيلات عن الرواية . ولا يعني هذا أن التفصيلات الوقائع لا أهمية لها في الرواية وإنما يعني أن مكانها ليس في الملخص .

وتستطيع أن تكون منضبطاً في حجم الرواية ، فحجمها يجب ألا يزيد على مائة ألف كلمة وألا يقل عن ستين ألفاً . وعلى الرغم من أن بعض الروايات الأولى قد نشرت استثناء على عدم انطباق هذا الحجم عليها ، ومن أن هذا الحجم لا يدل على جودة الرواية ، فإن كثيراً من الروايات الأولى قد رفضها الناشر لطولها . تكتب الرواية لتُنشر ، ومن الغباء أن تضع قرص النشر .

وتخطو الآن خطوة أخرى ، فتقدم على وضع القصة بصورة خطوط عريضة مقسمة إلى عشرين فصلاً على الأقل . وتقسيمها إلى فصول يتبع الحدث أو تعاقب الأحداث . وهذا التعاقب لا يهتم باليوم الذي وقع فيه الحدث فقط وإنما يهتم بالساعة التي وقع فيها . تذكر الفصول وأيام العمل والعطلات الأسبوعية والاجازات والفصول المدرسية ومتى تبين المرأة حملها . . . إلى غيرها من الأزمان . فإن غفلت عن هذه الأمور اعترضتك المتاعب ، ووجدت اصلاحها عسيراً ما أوغلت في الرواية . وأوجز في الخطوط العامة ما وجدت سبيلاً ، فما هي إلا هاد يرشدك يرشدك ولا يلزمك باتباعه .

وتحدد أزمته أحداث القصة بواكب وضعها في خطوط عريضة ، فلا بد أن تعرفها أنت وأن يعرفها القارئ . ولا تعرف القارئ بأزمته أحداث القصة بأن تقتبس إليه عناوانات الصحف اليومية ، أو بأن تدع شخص قصتك يتحاورون فيما بهم من أحداث الساعة ، أو بأن تضع حواشي تاريخية ، فالناس في الغالب يقابلون الأحداث العامة بفتور ، ولا تشغلهم غير حياتهم الخاصة ، ولا يبتغون إلا أن يعبروا الحياة في هموم قليلة ومسررات كثيرة . قد يستحقون الرثاء ، ولكن ليست وظيفة الكاتب أن يرثيهم .

وما من قواعد قاطعة تحدد مدة أزمته الأحداث ، ولكن يجب أن يكون حدك سنة واحدة ، فإن شيئاً من اللاواقع يتبدى في الرواية التي تجوز هذه المدة . الأشياء تختلف مع مروي الزمن وتغير ، ولا يبقى منها إلا كما يتبقى من مكان عام قد مرت عليه الحقب . فليكن هناك أن تربط شخص روايتك في فترة معينة يتحركون باستمرار ويصنعون الأحداث راغمين .

ويملك شخص الرواية حق استرجاع الماضي بل مسد بته جداً ألا يسترجعوه . ويشترط في هذا الاسترجاع ألا يصير أساس الرواية ، وأن يكون قصيراً ، فمن الخير أن يسير تيار الزمن إلى المستقبل لا إلى الماضي ، وإن خمسمائة كلمة في استرجاع الماضي تقود الرواية إلى حتفها .

ومن الضروري أن أعرج على مسألة لا ترتبط بأبداع الرواية وإنما ترتبط بما يقيق ويحافظ عليك . تلك المسألة هي الشهير بالآخرين في الرواية .



وفي هذه المسألة لا يمكنك أن توكل محامياً وتدع أمر حمايتك له ، فأنت وحدك القادر على حماية نفسك ، لأن أقصى ما يفعله المحامي لدفع التهمة عنك — وقد ينجح — أن يقول بأنك لم تستعمل اسم أي شخص أو مكان أو منظمة أو سلعة على سبيل الحقيقة . فتجنب المتاعب بعدم القدح ، في اسم قد أثبت به على وجه الحقيقة : فيمكن أن يقول أحد شخوص روايتك أنه لا يجب راحة ذاك الصنف من الصابون . فهذه مسألة مزاج لا قدح فيها . ويكون في المسألة قدح يفضي إلى المتاعب لو أنه قال إن راحة ذاك الصابون تلهب جلده .

وتجد تعريفاً شافياً للتشهير في « الكتاب السنوي للكتاب والفنانين »

ولا أحب أن أخلص لك الكتاب كيلا يكتفك فإخفي عن قراءته ، فضروري أن تقرأه وأن تنتفع به . ولذا فإنني أكتفي بالقول أن التشهير هو إيراد عبارة تسيء إلى سمعة شخص ما : كان لجعل أحد شخوص روايتك وقد تسمي باسم شخص موجود أو تطابق معه ، يسلك سلوكاً شائناً . وقد ينهلك أحد رجال المال بإساءة سمعته إذا تعاطفت معه بعض التعاطف ، فصورته رجلاً طيب القلب ينتظر أن تواتيه الفرصة ليحطم ( بلطجيته ) ويعني المدينين له . فالاسلم ألا تذكر اسماً حقيقياً ، وعدم معرفتك بأن الاسم الذي أوردته في روايتك ينطبق على شخص معين لا يعفيك من تهمة التشهير ، فليس العبرة — كما يقول المثل — بالنية بل بالنتيجة .

فإذا كان عدم معرفتك لا يعفيك من تهمة التشهير ، فمن الحيلة أن تراجع

أسماء أشخاص روياتك على أسماء الناحيين في المملكة المتحدة من قوائم الناحيين . والنحوط الأكبر أن تراجع أدلة المهائف والمهن وخاصة دليل لندن ، فقوائم الناحيين عادة غير كاملة وقديمة العهد . فإذا وجدت أسماء في الدليل تحمل أسماء أشخاص روياتك ، وعرفت أنهم مستخدمون لدى محلات تجارية أو هيئات معروفة فاكتب إلى رؤساء شؤون الموظفين فيها . ووازن بين أسماء شخصك الروائية وأدلة مثل « دليل كلي للصناع والتجار » - . وعلى العموم فإن عليك أن تتحقق من أسماء شخصك الروائية بكل وسيلة ممكنة. وأن تحتفظ بها في سجل خاص .

وعلى الرغم من ذلك فإنك معرض للالتيان بأسماء حقيقية . ولكن تعرضك للالتيان بها بعد هذا التقصي قد يشفع لك : ففي لائحة القذف التي صدرت سنة ١٩٥٢ ما يدل على أنك إذا استعملت اسماً حقيقياً بنية حسنة، واتخذت كل حيلة معقولة فعلبك أن تنشر اعتذاراً لصاحب الاسم . فإن قبل الاعتذار توقفت الاجراءات القضائية ، وإن لم يقبل تكن قد دافعت عن نفسك . أنت في مأمن مادمت تتخذ كل حيلة ممكنة ولم تكن تعرف أن الأسماء التي أوردتها لها وجود حقيقي . ومعظم الذين يرفعون قضايا التشهير يرغبون في المال لا الاعتذار .

ويجب أن تعلم أن كل تفص تدعيه في فهارس الأسماء لاينجيك إذا رسمت في روياتك شخصاً معروفاً . فهيك صورت في روياتك كاتباً روائياً ، وسميته جون برين ، وجعلته يتر قسراً روايات شخص ما ولا يدفع ثمنها ، فإنني سأقيم عليك دعوى تشهير ، وسأطالبك بتعويض كبير ، ولايشفع لك ألا يكون أحد غيري قد حمل من قبل أو سيحمل بعد اسم أحد أشخاص روياتك .

صحيح أن بعض الروائيين مثل هكسلي وولزوموم استعملوا أسماء أشخاص من الواقع ولم يرففوا بهم ، فامتدحهم النقاد على نماذج رواياتهم الواقعية ، ولكن هؤلاء الروائيين كانوا على يقين أن الشخصيات الذين صوروهم لن يهتموهم . فاجتنب تصوير أشخاص معروفين ، ونحوط ما وسعك التحوط ، وإياك وتصيير روايتك مطية لأضغانك على بعض الناس والاقتصاص بها منهم .

وأجدي قد أطلت في مسألة التشهير ، ولكن لا بد من القول أن الأسماء الحقيقية يجب أن تستعمل كما كانت تستعمل في القرن الماضي إذا ماناسبت شخص الرواية. ولكن هذا الوجوب غير ماحوفي الواقع: فقد تؤدي بك قضية تشهير ناجحة إلى خسارة مادية فادحة وإلى سحب روايتك من السوق. فالأفضل لك إذن أن تتجنب المآزق باختيار أسماء أشخاص روايتك الرئيسيين من قوائم الأسماء الكثيرة، وباطلاق أسماء عامة على الشخصيات الثانوية .

ويغلب ، والشئ بالشئ ، يذكر ، على الكتاب أن حذقهم أقلهم مبالاة بمسألة التشهير . فثمة مثال لن أنساه يرتبط بكتاب حاذق قد أودت به قضية تشهير . لا أريد أن أذكر اسمه ولا أن أسبب في بسط قضيته ، فخير الكلام في مثل هذه القضية ماقل . لقد كتب ذلك الكاتب رائعته الأولى فقرأتها مرة بعد مرة وكان اعجابي بها يزيد كلما أعدت قراءتها ، فأقدت منها وأفاد منها كثير من لداتي . وصدرت روايته الثانية فصودرت بتهمة التشهير . وخلفت في رواية القرن العشرين فجوة لا يمكن سدها .

وأقول : أن مصادرة الروايات الناجحة يقترب من المأساة ، فلا تدع المصادرة تنزل عليك ، وأرح نفسك دائماً من عناء التشهير .

ويبقى عليك قبل الشروع في المسودة الثانية أن تسارع إلى إنجاز أمرين :

أولهما : أن تجمع ماتقدر على جمعه من معلومات ضرورية عن حياة شخص روايتك : سنهم ومظهرهم الخارجي ومهنتهم ودخلهم وثقافتهم ومدة خدماتهم العسكرية وأحوالهم المدنية وأعمار أولادهم ان وجدوا ، وغيرها من المعلومات . وأعمار الشخص أشد المعلومات أهمية ، فعدم اتضاحها قد يؤدي فيما بعد إلى الاضطراب وضياغ الجهد .

وقد نلت تلك النصيحة من الآنسة باملاها تسفورم جونسون ولما نظرت فيها تبين لي أنها سبب رئيسي من أسباب نجاح عمل الآنسة جونسون ودقته . وليس المهم أن تستعمل كل ما جمعت عن الشخص ولكن المهم أن تكون قد جمعت ، فالرواية ، كما قال أرنست همنجواي تشبه طوقاً جليدياً ثلثاه يختفيان تحت صفحة الماء . ويمكنك قطعاً أن تبندع ما تحتاج إليه من التفاصيل عن شخص روايتك ، بمقدار ما تحقق تلك التفاصيل أهداف الرواية . وفي هذه الحال توجد الشخص لتحقق أهداف الرواية . فالشخص لا تحرك الرواية وإنما تحركها الرواية .

وشأن تلك المعلومات عن الشخص كشأن ملخص الرواية ، فكلاهما غير ملزم . وإن القصة تغير الشخص أو تدعك تراها بجلاء ، فأنت لا تعرف الشخص

على حقيقتها إلا من خلال أفعالها . ولا تعرف كيف ستنمو في الرواية ، ولا ماسيكون عليه أمرها من حيث خطره أو ضآلته . وإذا أردت أن يصدق القارئ أنها شخوص آدمية فليكن سلوكها مما يصدق .

وثانيهما : أن تكون جغرافية الرواية . ويجب أن تبذل في تكوين جغرافية الرواية جهداً يعادل ما بذلت في جمع المعلومات عن شخوصها . ولا يكفي أن تنشئ في المكان ما يشبه خشبة المسرح يتحرك عليها الممثلون ، فتأثير الأمكنة علينا يتباين قوة بين شخص وآخر . ولكن الذي لا يتباين هو الوجود الحقيقي المادي لتلك الأمكنة . وتكوين جغرافية الرواية محلول إذا كانت الأمكنة واقعية : نستعمل الخرائط وخطط الشوارع . أما إذا كانت الأمكنة غير واقعية فنرسم خريطة متخيلة . ويعتمد مقدار التفصيلات على مهارتنا وعلى ما تتطلبه القصة ، فالهم أن نعرف يقيناً أين يقع كل شيء .

<http://Archlyebeta.Sakhril.com>

ولأخائي محتاجاً إلى أن أشير عليك بأن يكون ملخص الرواية والمعلومات التي جمعتها عن شخوصها والخرائط وخطط الشوارع ، بأن تكون في متناول يدك اذ تكتب المسودة الثانية . من عادتي أن أحفظ تلك المعلومات ، فألصقها في الكراسة نفسها التي استخدمها لجمع الملاحظات عن الرواية ، ومن عادتي أيضاً أن أكتب على صفحة واحدة من صحيفة الكراسة وأدع الصفحة الثانية بيضاء لتسجيل الاضافات والتعديلات هذه عادة تناسيني ، ولك أن تفكر فيها . وسواء أكنت تكتب باليد أم بالآلة الكاتبة يلزمك أن يظل عملك مجتمعاً تقوى على حمله أو نقله بيسر ، وتقدر على العثور بسرعة على أي جزء تحتاج إليه ، فليس عندك وقت لتضيعه .

وأكتفي بهذا القدر من الحديث عن المهام التي تستطيع إنجازها بعقلك الواعي أو بما يمكن أن يكون مقدم الدماغ ، وأنتقل إلى الحديث عن الكشف . قد تكون من الأناس المحفظون الذين لا يحتاجون إليه ، وقد نكون قد وقفت على الرحلة عند إحدى نقاط المسودة الأولى أو وقفت عليها حين ظهور فكرة الرواية قبل أن تشرع في المسودة .

والشيء الذي يغلب حدوثه الآن هو الشعور بعدم القدرة على الشروع في المسودة الثانية . ولاتنبع المشكلة من عدم معرفتك ما ستكتب عنه ، فقد جمعت إليك كل العناصر الأساسية ، ولم يتبق عليك إلا أن تشكلها كما يشكل النحات الحجر الأصم .

أنت لا تستطيع أن تظل تضع الخطط والملاحظات إلى غير نهاية ، فلا بد من الدخول في مرحلة أخرى هي مرحلة التشكيل أو مرحلة أعداد المخطوط الذي سترسله إلى الناشر . والواقع أنه يمر بي وبمعظم الكتاب حين يشعرون فيه أن أية إضافة إلى المسودة النهائية مفسدة لها غير أن بعض الكتاب— وخاصة المبتدئين— يتوهمون أن طبيعة المهنة تتطلب ملاحقة المسودة بالاضافات والتفصيلات . ولا اخال إلا أن الروائي الحق هو من يكتب للنشر وليس الذي يتتبع المسودة مضيقاً ومفصلاً .

وأولى اللحظات الرديئة وأكثرها سوءاً تمر بك في هذه الفترة . ولا ينجيك منها هبوط الوحي ، فاخلص لن تهبط عليك من أي مكان وإنما ينطلق من ذاتك . وقد قلت لك أن الكتابة عمل كبقية الأعمال ، فما قلته وجه من وجهيها : فهي

عمل وهي فن ، والقدرة عليها هبة . وثمة أقوال كثيرة تفسر سبب نيل بعض الناس تلك الهبة دون الآخرين غير أنني لم أقتنع بأي منها :

وأكبر خطر تواجهه في هذه الفترة هو أن تطرح الرواية محدثاً نفسك عن الرهق الذي أصابك من غير طائل ، وعن عدم جدوى مواصلة السبر فلا ينتظر الشجر من الخشب ، وعن رغبتك في أن تعود من حيث بدأت . ولاأريد أن أثبت لك أنك إذا تركت روايتك فلن تعود إليها أبداً .

ولاتعاودك مثل هذه الفترة الحرجة في رواياتك المقبلة ، فستعرف إذ ذاك أنك قد أبقيت على روايتك الأولى . وإن ماواجهته كان بمثابة العراك الأول مع الثنين ، وإنك قد وجدت أول مرة مسألة لم تقدر على حلها بالعزم الواعي وحده .

وأول ما تفعله إذ تجابه مشكلة كهذه ، كتابة أو غير كتابة -- هو أن تجمع ما وسعك من المعلومات عن طبيعة المشكلة ، فأنت لاتستطيع أن تفعل شيئاً قبل معرفة . المشكلة والواقع أن المعلومات عن هذه المشكلة قليلة ، وهي على قلتها لايعتمد عليها ، فالكتاب بين مرهف الحس يفرط في وصفها ، ومترن يفرط فيه .

ومما يعزّي قطعاً أن بعض الكتاب قد مروا بالمشكلة نفسها ، وأصفى وصف لها صادفته كان في سيرة نورمان بود هو آتزر الذاتية :

« الكتابة من أشد النشاط الانساني غموضاً . فلا أحد يعلم ، ولو كان عالم تحليل نفسي ، القوانين التي تحركها والتي تمنع حركتها . . . فالقصيدة والقصة

والمقالة وحتى عرض الكتاب تكون جاهزة في ذهن الكاتب قبل أن يخط كلمة واحدة على الورق. وعملية الكتابة هي عملية إيجاد المفتاح السحري الذي يفتح المغالق ، فيندفع الماء ويتدفق . . .

وما تقتدر إرادة الكاتب الواعية أن تطلب تدفق هذا العمل إذا شاء التوقف ، ولا ان توقفه إن أراد التدفق . . .

فلذا كانت إرادة الكاتب الواعية غير قادرة على ضبط عملية الكتابة فإن المفتاح السحري قادر عليه . ولهذا المفتاح في الواقع خواص المفتاح الموسيقي من حيث أنه نغم ومن حيث أنه النغمة الوحيدة التي يمكن أن تكتب عليها قطعة . . . ومع هذا فإن الإرادة اللاواعية أو الإلهام الذي يأتي من عرائس الفن (الموزيات الهات تسع في أساطير اليونان) والمختصين بجمالية الآداب والفنون « أو يأتي من غيرها لا تعطي الكاتب النغمة المناسبة من غير تضحية .

هذه هي المسألة بالضبط : إن عدم معرفتك ما ستكتب عنه لا يعني أنك قد بلغت نهاية مغلفة وإنما يعني أنك لم تعثر بعد على الطريقة . ولا تعني الطريقة هنا الأسلوب أو تركيب الكلمات وترتيبها بل تعني النغم الملائم .

ويتحدث (بدهرتز) عن التضحية التي يقدمها الكاتب . فلا اعتقد أنك ستقدم تضحية كبيرة في روايتك الأولى ، فحسبك أن تلتمس الوقت والتفكير : أن تفكر مدة من الزمن قبل أن تكتب ، وأن تكون أميناً مع نفسك في النغمة التي تجيشك . وليس ضرورياً أن تجيشك النغمة من روائي أنت معجب به ، فالنغم الذي



يلائمه غير الذي يلائمك ، وقبلما تكون الملابس الجميلة على شخص جميلة على شخص آخر .

والحقيقة أن أكبر خطأ تردى فيه معظم الروايات الأولى هو أن مؤلفيها قد تغبروا لها أنغاماً غير ملائمة لهم ، فعارضت طبيعتهم ، وخت من دقق الحياة على ما فيها من جهد خارق .

اجلس وفكر بهدوء ، فكر في كل فرصة من غير فزع أو تعجل ، فما أنت مقيداً بزمن يتحتم عليك أن تنجز الرواية فيه ، وما أنت معتمداً على الكتابة في كسب قوتك اليومي ، تخلس من التعميمات والتجريدات ، وتصور شخصاً روائتك أناساً حقيقيين ، وتخيل طريقة مقابلتهم للقارئ . لا تفكر في عقدة الرواية ولا يكن همك كتابة ملاحظات بل فكر في مواقف محددة وليكن همك رسم صور . دع عقلك في الملاحظة والتجربة ، وأنت تأتيك النغم المناسب فلن يفوتك التعرف إليه والتقاطه . لا تبدأ قبل أن يأتيك النغم ، وافتق بالفقرة الأولى لا بما يتبعها .

ويغلب أن تسير ببطء في بداية المسودة الثانية ، فلا يملكك الفزع . وليس يسيراً أن تجد النغمة ، فإن وجدتها فحافظ عليها . وليس ضرورياً الآن أن تنقيد بسرعة معينة في الكتابة ، فإذا كان ما يهيمك في المسودة الأولى أن تكتب أكبر عدد من الكلمات في الجلسة الواحدة فما يهيمك في المسودة الثانية تخصيص أقصى وقت ممكن للكتابة ، ومحاولة اخراج ما تكتب بشكل صحيح وبغير حواش تنبهك إلى الحذف والتصحيح فيما بعد .

وعليك ألا تتوقف عن الكتابة مهما كانت الظروف ، فليس مستحيلاً أن تعود إلى الكتابة بعد توقف ، كما يقول جورج سيمون ولكن يصعب عليك أن تعود لتبحث عن الإيقاع المناسب ، وهذا يفضي إلى انقطاع الزمن وإلى حدوث فجوة عميقة .

وأرى أن اللحظة الحرجة الأخرى تأتي بعد كتابة أول خمسة آلاف كلمة من الرواية ، فأجد من غير المستطاع أن أكتب خمسة وسبعين ألف كلمة أخرى . ولا يمكنك أن تفعل شيئاً في هذه الحال سوى الاستمرار في الكتابة من غير تسرع . وإن كنت غير متأكد من جودة جملة فأعد كتابتها ثانية وثالثة على ورقة منفصلة حتى تستقيم . وأقول على ورقة منفصلة لأن المسودة الثانية يجب أن تكون نسخة جيدة ، ثم أن كثرة الشطب تعيق معرفة عدد الكلمات المكتوبة بدقة .

قد يتبدى أن في اهتمامي بعدد الكلمات بعض السخف ، فليس ثمة علاقة بين عدد الكلمات وعملية الإبداع في الأدب ولكنني اعتقد أن الفرق بين الكاتب الجاد والكاتب الذي يستهويه أن يكون كاتباً فقط ، في أن الأول يعد الكلمات والثاني لا يعدّها . لقد قال الروائي آرنولد بينت عدة مرات : إن الكلمات التي يقوم الكاتب بعدها هي الكلمات التي يقع اختياره عليها من أجل النشر .



وأكتفي بهذا القدر من الحديث عن اللحظات الرديئة ، فربما لا تتجمع تلك اللحظات أولاً يطول تلبدها إذا وجدت نغمة الصوت المناسب . وتقبل عليّ

أولى اللحظات الحنية عندما أنظر فيما كتبت فترقني فقرة منه أو جملة . قد يبدو هذا ضرباً من الغرور ، وما هو كذلك ، فما تكتبه يصبح شيئاً منفصلاً عنك ، وذا كيان خاص بخصوص كيانك أنت ، فكأنه قد كتب نفسه بنفسه . ربما تكون قد كتبت خيراً من الفقرة التي راقتك ، ولكن حسب تلك الفقرة أنها جعلتك تنوّف قليلاً لترت يدك كنتفيك تشجيعاً ، فكأن تلك الرتبة تخبرك أنك سائر في الاتجاه الصحيح .

وقبل أن انهي الحديث عن المسودة الثانية أود أن أدعوك إلى عدم التعجل عندما تشارف نهاية الرواية فالتعجل يظهر ولا يخفى ، وإنها لقاعدة عامة جيدة أن يسير الكاتب ريثاً إذا أوفت روايته على الحاتمة .

أما اعداد المخطوط للنشر فأمر لا ينبغي أن أهمل فيه . ويكفي أن أقول أن الناشر لا يريد إلا نسخة مطبوعة على الآلة / الكاتبة / طباعة واضحة مقروءة منسقة الهوامش . وإذا شئت أن تستزيد فارجع إلى ( الكتاب السنوي للكتاب والفنانين ) ،

وأما مايتعلق بالناشر وإرسال المخطوط إليه بعد أن تفرغ منه فأمر آخر . ونظراً لقوانين التشهير بالسعة فلا يوجد للناشرين دليل شامل . ومن المجدي بشكل عام أن تحاول النشر لدى أشهر الناشرين أولاً ، فإن لم تستطع فتدرج بمن هم أقل شهرة . وإذا تعذر عليك معرفة مشاهير الناشرين فما عليك إلا أن تستعين بأقرب مكتبة . وعلى أية حال فالمسألة تخضع إلى الادراك العام .

ونجىء مسألة البحث عن وكيل للشؤون الأدبية عندما تقبل روايتك للنشر

وقبل أن توقع اتفاقية مع الناشر . ووكيل الشؤون الأدبية ليس مستشاراً لقضايا الأدب وليس مهتماً بالمخطوطات التي لا تنشر وإنما تنحصر وظيفته في الحصول أفضل الضمانات المادية لك مقابل عشرة بالمائة مما مثاله من الرواية .

وعندما تفرغ من الرواية أرح نفسك من العمل أسبوعاً ثم امض ثلاثة أسابيع في التخطيط لرواية ثانية مختلفة تماماً عن الرواية الأولى . ويجب أن تكون قد فرغت من مسودة الرواية الثانية عندما يتم نشر الرواية الأولى . وعلى الرغم من أن الوقت الذي يستغرقه صدور الرواية يمكن أن يمتد إلى تسعة أشهر ( وهذا مغاير لأيام اليسر قبل الحرب إذ كان معدل صدورها ثلاثة أشهر ) فإنك تستطيع خلال هذه المدة أن تقلب صفحات المخطوط وتعلم بالمستقبل الذهبي . إننا نلتهمس العذر للكاتب المنقطع للكتابة إذا خلا ساعة ليحلم ، وإننا إلى التماس العذر للكاتب غير المنقطع أشد .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

\*\*\*

• - هي رواية « بيت في الحى الرائي » ( المترجم )

• - أي بريطانيا ( المترجم ) .

# مقدمة المنطوق

بقلم: جورج فيلهلم فريدريش هيجل  
ترجمة: يوسف الكيوسف

ليس ثمة من علم تكون فيه الحاجة إلى البدء بمادة الموضوع نفسها ، دونما تبصرات تمهيدية ، أكثر مساساً بما هي عليه في علم المنطق . ففي كل علم آخر نرى كلاً من مادة الموضوع والمنهج العلمي متمايزين أحدهما عن الآخر ؛ كما أن المحتوى لا يشكل بداية مطلقة ولكنه يعتمد على المفاهيم الأخرى ويرابط ، على الأصعدة كافة ، مع المادة الأخرى . ولذا ، كانت هذه العلوم الأخرى مسوَّحاً لها بالتحدث عن أرضيتها ، وعن سياق هذه الأرضية ، وكذلك عن منهجها ، فقط كمسلمات يقينية يجب ، بوصفها أشكالاً للتعريف ، مما يفترض فيها سلفاً أن تكون مألوفة ومقبولة ، يجب تطبيقها مباشرة ، كما يجب أن تستخدم النمط العادي من التجاج (١) ابتغاء تأسيس مفاهيمها العامة وتحديداتها الأساسية .

أما المنطق فلا يسعه ، على النقيض من ذلك ، أن يتطلب أيّاً من هذه الأشكال التأملية وقوانين التفكير ، لأن هذه القضايا تؤلف جزءاً من محتواه الخاص وتحتاج أولاً إلى التأسيس داخل العلم . إذ ليس ثمة رصيد المنهج العلمي وحده ، بل فكرة العلم نفسها بوصفها علاقة بمحتواه ، وهي في الحقيقة ما يكون نتيجة الختامية .

إن ما يكونه المنطق لا يمكن تقريره سلفاً ؛ وبدلاً من ذلك فإن معرفة ما يكونه تظهر أولاً بوصفها الخصيلة والاكتمال النهائيين لمجمل العرض . وبالمثل ، من الأساسي أنه في داخل العلم ينبغي أن تراعى مادة موضوع المنطق ، أعني التفكير ، أو بمزيد من التحديد ، التفكير الإدراكي ؛ إن فكرة (٢) المنطق تنال تكوينها في سياق العرض ، ولذا يتعذر افتراضها مقدماً . وبناء على هذا ، فإن ما يسلم به مقدماً في هذه المقدمة لا يستهدف تأسيس فكرة المنطق أو تسويغ منهجه تسويغاً علمياً ، تسليفاً ، بل - عوضاً عن ذلك - عبر عون من بعض التأملات والشروح التاريخية التحاججية ابتغاء تسهيل الوصول بوجهة النظر التي ينبغي رؤية هذا العلم انطلاقاً منها ، إلى مستوى التفكير العادي .

وحين يؤخذ المنطق من حيث هو علم التفكير بوجه عام ، يغدو من الواضح أن هذا التفكير يؤلف الشكل المجرد للمعرفة ، وأن المنطق يتجرد من كل محتوى ، وأن ما يدعى المقوم الثاني المنطقي بالمعرفة ، أعني المادة ، ينبغي أن يأتي من مكان آخر ؛ وبما أن هذه المادة مستقلة عن المنطق استقلالاً مطلقاً ، فإن هذه الأخيرة لا تستطيع أن تقدم إلا الشروط الشكلية للمعرفة الصحيحة ؛ ولاتملك في ذاتها أن تحتوي على أية حقيقة ، ولاحتي أن تكون معبراً إلى الحقيقة الصحيحة ، فقط لأن ما هو أساسي في الحقيقة ، محتواها ، يكمن خارج المنطق .

بيد أنه ، في المقام الأول ، ليس من المناسب تماماً القول بأن المنطق يتجرد من كل محتوى ، وأنه لا يعلم إلا قواعد التفكير دونما أية عودة إلى مانفكر به ، أو دونما قدرة على تدبر طبيعته . إذ بما أنه يفترض بالتفكير وبقواعد التفكير

أن يكونا مادة موضوع المنطق ، فإن هذه القواعد تؤلف مباشرة محتواه الخاص ؛  
ففيها يجد المنطق ذلك المقوم الثاني ، يجد مادة ، وهو متخصص بطبيعة هذه المادة .

أما ثانياً ، فإن التصورات التي استقرت عليها فكرة المنطق حتى اليوم قد  
تم اطراح بعضها إلى حد ما ، وبالنسبة إلى البقية فقد حان الحين من أجل اختفائها  
كلياً من أجل القبض على هذا العلم من نقطة استشراف أرقى ، وذلك كيما  
ينلقى شكلاً كلياً التجديد .

ما انفكت فكرة المنطق ، حتى اليوم ، تستقر على الفصل ، المفترض ضمناً  
وكلياً في الوعي العادي ، بين محتوى المعرفة وشكلها ، أو فصل الحقيقة عن اليقين .  
وهذا ما يفترض ، أولاً ، أن مادة العرفان حاضرة لحسابها الخاص كعالم جاهز  
الصنع ( يقوم ) بمعزل عن الفكر ، وأن التفكير يجد ذاته خارجاً ، وهو يأتي كشكل  
خارجي إلى المادة المذكورة ، وبذلك يفرضها ، وبذلك ينال محتوى ، فيغدو  
عرفاناً حقيقياً .

وفضلاً عن ذلك ، فإن هذين المقومين — إذ يفترض بهما أن يترابطا معاً  
بوصفهما مقومين ، وتركب المعرفة منهما بطريقة آلية ، أو كيميائية على الأقل —  
يُشَمَّتان على النحو التالي : ينظر إلى الموضوع كشيء مكتمل ومتمم لحسابه  
الخاص ، شيء يملك كلياً أن يتطلق من الفكر بسبب من وقائعته ، في حين أن  
الفكر في الجهة الأخرى ، ينظر إليه بوصفه ( شيئاً ) معيلاً لأن عليه أن يكمل  
نفسه بمادة ما ، وفضلاً عن ذلك ، وبوصفه شكلاً مطاطاً وغير محدد ، عليه أن  
يكيّف نفسه مع مادته . الحقيقة هي توافق الفكر مع الموضوع ، وكما يتحقق

هذا التوافق - إذ هو لا يتواجد لحسابه الخاص - على التفكير أن يلائم نفسه وأن يكتفيها مع الموضوع .

ثالثاً ، حين لا يترك فرق المادة والشكل ، فرق الموضوع والفكر ، في تلك للاتحديدية الضبابية ، أي حين يؤخذ بمزيد من التحديد ، فإن كلا منهما يرى بوصفه قطاعاً منفصلاً عن الآخر . ولذا فإن التفكير في استقباله للمادة وتشكيله لها لا يخرج عن ذاته ؛ إن استقباله للمادة ومواءمة ذاته معها يظلان تعديلاً لذاته الخاصة ، بحيث لا ينتج عن ذلك أن يغدو آخر ( يفتح الخاء ) ذاته ؛ وفضلاً عن هذا ، فإن التحديد الواعي لذاته يؤول إلى التفكير وحده . ولهذا ، ففي علاقته بالموضوع ، لا يخرج التفكير عن ذاته كيما يتجه إلى الموضوع ؛ وهذا ، بوصفه شيئاً - في - ذاته ، يبقى البعد ( يفتح الباء ) المحض للتفكير .

إن هذه المواقف المتخذة من علاقة الذات والموضوع أحدهما بالآخر تشرح التحديدات التي تكون طبيعة وعينا الظاهراتي العادي . ولكن حين تُنقل هذه الاجحافات إلى قطاع الحجي كما لو أنها عين العلاقة التي نحصل عليها هناك ، وكما لو أن هذه العلاقة شيء حقيقي في ذاته ، فإنها عند ذلك تغدو أخطاء تفنيدها عبر كل جزء من الكون الطبيعي والروحاني هو الفلسفة ، أو لنقل : بما أنها تسد مدخل الفلسفة ، فإن من الواجب اطراحها عند بواباتها .

لقد كان للميتافيزياء القديمة في هذا المضمار تصور للتفكير أرقى مما هو سائد اليوم ، إذ هي أرست نفسها على الحقيقة الزاهية إلى أن معرفة الأشياء المكتسبة عبر التفكير هي وحدها ماهو حقيقي فعلاً ، أي : الأشياء لاني مباشرتها ، بل



كما ترفع لأول مرة إلى شكل فكر ، أو كاشياء فكر . إذن : آمنت هذه الميتافيزياء بأن التفكير (وتحديداته) ليس شيئاً غريباً بالنسبة إلى الموضوع . وبدلاً من ذلك فإنه طبيعته الماهوية ، أو إن الأشياء والتفكير بها— ولغتنا تشرح قرابتهما أيضاً— هما ، بوضوح ، في حالة توافق كاملة —. فالتفكير في تحديداته المحايثة والطبيعية الحقيقية للأشياء يشكّلان محتوى واحداً ، المحتوى عينه .

يبد أن التفكير المتبصر قد استحوذ على الفلسفة . وينبغي أن نعرف بدقة ما يُقصد بهذا التعبير الذي يغلب ، علاوة على ذلك ، أن يستخدم كشعار . إنه بوجه عام يمثل الفهم بوصفه تجريباً . ومن هنا بوصفه فصلاً وتبثاً على انفصالاته. وفي توجيهه ضد الحجى ، فإنه يسلك كما لو كان الحس العام العادي ، وإنه يفرض نظريته القائلة بأن الحقيقة ترتكز على الواقعي الحسى ، وبأن الأفكار هي أفكار فقط ، بمعنى أن إدراك الحس هو أول ما يعطي الأفكار امتلاءها وواقعيتها. وأن الحجى المتروك إلى مصادره الخاصة لا يولد إلا تلفيقات الدماغ . وبهذا النكران الذاتي الذي يقوم به الحجى تضيع فكرة الحقيقة ؛ إنها مقيدة بمعرفة الحقيقة الذاتية وحدها ، الظاهرة وحدها ، المظاهر ، أو هي مقيّدة فقط بمعرفة شيء لا تتطابق معه طبيعة الموضوع نفسه : لقد انزلق العرفان إلى رأي .

وأياً ما كان الأمر فإن هذا الدور الذي تتخذه المعرفة ، وهو على ما يبدو خسران وانتكاس ، قد بُني على شيء أكثر عمقاً ، وعليه يرتكز ارتفاع الحجى إلى الروح الأسمى للفلسفة المعاصرة . إن أساس ذلك التصور المتبني كونياً (كلية) ينبغي البحث عنه في استبصار التعارض الضروري لتحديدات الفهم بعضها ضد

بعض ، والتبصر الذي سبقته الإشارة إليه هو هذا ، أي تجاوز الموضوع المجسد المباشر وتحديدده وعزله وبالمثل ، على التبصر أن يتجاوز تحديداته العازلة هذه وأن يربطها مباشرة . وعند مرحلة هذا الربط بين التحديدات يتبدى تعارضها . إن هذه الفاعلية الربطية تؤول في ذاتها إلى الحجى والارتفاع فوق تلك التحديدات ذلك الارتفاع الذي يصل إلى استبصار تعارضها ، هو الخطوة السلبية العظمى المتجهة صوب الفكرة الحقيقية للحجى . ولكن الاستبصار ، حين لا يكون مكتمل النفاذ ، يرتكب اغلوطة الفطن بأن الحجى هو المتناقض مع ذاته ؛ فهو لا يتبين أن التناقض هو حصراً ارتفاع الحجى فوق تخوم الفهم وحل هذه التخوم . أما العرفان ، فعوضاً عن أن يأخذ من هذه المرحلة الخطوة النهائية نحو الأعالي ، فإنه يهرب من عدم الارتضاء بمقولات الفهم إلى الوجود الحسي ، متخيلاً أنه بهذا يمتلك ماهو صلب وذاتي التماسك . ولكن ، من الفاجية الأخرى ، لما كان هذا العرفان ، وفقاً للاقرار الذاتي ، معرفة بالظاهر فقط ؛ فإن نظام الارتضاء بهذه المعرفة الأخيرة يغدو أمراً مسلماً به . ولكنها في الوقت نفسه من اللوازم : بقدر القول بأن ليس لدينا معرفة خاصة بالأشياء - في ذاتها ، بل معرفة خاصة بها ضمن إطار الظواهر ، أو لنقل كأن نوع الموضوعات وحده هو المختلف ، وكأن نوعاً واحداً ، أعني الأشياء في ذاتها ، لم يقع ضمن مدى معرفتنا ، بل النوع الآخر ، الظاهر ، هو الذي وقع . وهذا أشبه بنسبنا الإدراك الصحيح إلى شخص ما ، ثم إضافة مافحواه أن هذا الشخص غير قادر ، مع ذلك ، على إدراك ماهو صحيح ، بل ماهو زائف فقط . وهذا سخف يتضمن أن ليس إلا العرفان الصحيح هو الذي لم يعرف الموضوع كما هو في ذاته .

لقد وصل بنا نقد أشكال الفهم إلى النتائج الآتية الذكر ، أي أن هذه الأشكال لا تنطبق على الأشياء - في ذاتها . ولا يعني مثل هذا الأمر سوى أن هذه الأشكال هي في ذاتها شيء غير صحيح . ولكنها إن بقيت صحيحة لسبب وتجربة ذاتيين ، فإن النقد لا يكون قد ألحق بها أي تغيير : لقد ظلت على حالها بالنسبة إلى الذات العارفة مثلما كانت في السابق من ممتلكات الموضوع . وعلى أية حال ، لئن لم تكن كافية للشيء - في ذاتها ، فإن الفهم الذي ترتبط به ينبغي أن يكون أقل احتمالاً لها وأقل استقراراً واقتناعاً بها . وإذا لم تملك أن تكون تحديدات للشيء - في ذاتها ، فإنها أقل استطاعة على أن تكون تحديدات للفهم الذي ينبغي للمرء أن يضفي عليه كرامة الشيء - في ذاتها على الأقل . إن تحديدات المتناهي واللامتناهي تتعارض بالطريقة نفسها ، سواء طبقت على الزمان والمكان ، أو على العالم ، أو كانت تحديدات داخل العقل - تماماً كما أن الأسود والأبيض ينتجان الرمادي سواء مزجا على الخيش أو على الصفيح . ولئن انحلت تصوراتنا للعالم من خلال قيامنا بنقل تحديدات المتناهي واللامتناهي إليه ، فإن الروح نفسه ، وهو ما يحتوي على كليهما ، يظل في داخله أكثر تناقضاً مع ذاته وأكثر انحلالاً ذاتياً : فليست طبيعة المادة أو الموضوع الذي تنطبق عليه هذه التحديدات أو تحدث فيه هي ما يمكن أن يصنع الفرق ، إذ فقط عبر هذه التحديدات وبالتوافق معها يحتوي الموضوع على التناقض .

لذا ، فإن أشكال التفكير الموضوعي قد أزيلت عبر هذا النقد من الشيء وحده ، ولكنها بقيت في الذات كما كانت في الأصل تماماً . أي أن هذا النقد لم ينظر في هذه الأشكال من حيث مجاسنها الخاصة ووفقاً لمحتواها الخاص المتميز ، بل كل

مافي الأمر أنه أخذها من المنطق الذاتي بوصفها نقاط انطلاق مقبولة . وبهذا لم تكن هنالك مسألة اطراحها المحايث بوصفها أشكالاً للمنطق الذاتي ، كما أن مسألة المراعاة الجدلية لها أقل وجوداً .

إن المثالية المتعالية في تطورها الأكثر تماسكاً قد أدركت لاشيئية الشيء - في ذاته الشبحي التي خلفتها الفلسفة الكانطية ، هذا الظل المجرد الباري من كل محتوى قد صممت على تدميره كلية . واتخذت هذه الفلسفة كذلك منطلقها من جعل الحجى نفسه يكشف تحديداته الخاصة . بيد أن هذه المحاولة لم تملك البلوغ إلى نتيجة ناجحة لأنها انطلقت من وجهة نظر ذاتية . وفيما بعد أقصيت وجهة النظر هذه وأقصيت معها كذلك محاولة تطوير العلم المحض .

ولكن الفهم العام للمنطق يتم دون أية حروقة ، مهما تكن ، إلى الدلالة الميتافيزائية . إذ لا يملك هذا العلم في حالته الراهنة - والحق يقال - أي محتوى من نوع يمكن للوعي العادي أن يراه بوصفه واقعاً أو مادة موضوع صحيحة . ولكن ليس لهذا السبب كان المنطق علماً شكلياً يفتقر إلى الحقيقة الدلالية . وفضلاً عن ذلك ، لا ينبغي البحث عن اقليم الحقيقة في تلك المادة التي يفتقدها المنطق ، وهذا نقص تنسب إليه لا إقناعية العلم عادة . إذ الحقيقة ، بدلاً من ذلك ، هي أن الطبيعة الخيالية للأشكال المنطقية تتولد فقط من خلال التعامل والنظر فيها . وحين تؤخذ هذه الأشكال من حيث هي تحديدات مقيّدة ، وبالتالي في انعزالها بعضها عن بعض ، لامن حيث هي مندمجة في وحدة عضوية ، فإنها عندئذ تغدو أشكالاً ميتة ، والروح الذي هو وحدتها التجسيدية الحية لا يظل قاطناً فيها . وبأخذها على

هذا النحو ، فإنها تفتقر إلى المحتوى الجوهرى - وهذه مسألة ستكون جوهرية في ذاتها . وما المحتوى المنقود من الأشكال المنطقية إلا أساساً متماسكاً وتجسيداً لهذه التحديدات المجردة . ويبحث عادة عن مثل هذه الكينونة الجوهرية بالنسبة إليها خارج تلك الأشكال . بيد أن الحجى المنطقي نفسه هو الكينونة الجوهرية أو الحقيقية التي تمسك داخل ذاتها كل تعديد مجرد والتي هي وحدة الأشكال الجوهرية والمطلقة (بضم التاء المربوطة) التجسيد . ولذا لاجابة المرء إلى البحث بعيداً عما يُسمى المادة عادة . ولئن افترض بالمنطق أنه يفتقر إلى المحتوى الجوهرى فإن الخطأ لا يمكن في مادة موضوعه ، بل حصراً في طريقة امساك هذه المادة .

يقودنا التبصر إلى تقرير وجهة النظر التي يجب أن نتعامل مع المنطق انطلاقاً منها ، وكيف تختلف عن الأنماط السابقة للتعامل مع هذا العلم الذي ينبغي دوماً اركازه في المستقبل على وجهة النظر هذه ؛ وهي الوجهة الصحيحة الوحيدة .

في « فينومنولوجيا الروح » (٣) عرضت الوعي في حركته المتجهة إلى الالهام ابتداء من معارضته المباشرة الأولى لذاته ، والتي هي موضوع العرفان المطلق . إن درب هذه الحركة تنساب عبر كل شكل من أشكال علاقة الوعي بالموضوع ، كما تمتلك فكرة العلم كنتاج لها . لذا فإن هذه الفكرة ( فضلاً عن كونها تنبثق داخل المنطق نفسه ) لاحتاج إلى تسوية هنا لأنها نالت في ذلك الكتاب . ولا يمكن تسويتها بأية طريقة أخرى سوى هذا الانبثاق في الوعي ، وهو ماتنحل أشكاله كافة في هذه الفكرة ، كما تنحل في حقيقتها (٤) . إن تأسيس فكرة العلم أو تفسيرها استدلالياً يمكنه في أقصى الأحوال أن ينجز هذا الأمر ، أي أن

رؤية عامة للفكرة تبرز في تفكيرنا ويحصل عرفان تاريخي بها . ولكن حد العلم — أو ، بمزيد من الدقة ، المنطق — يلقي برهانه فقط في الضرورة الآتفة الذكر ، ضرورة انبثاقه في الوعي . إن الحد الذي يمكن لأي علم أن ينجز به أية بداية مطلقة لا يملك أن يعتقب أي شيء سوى التعبير الدقيق والصحيح عما نخاله مادة الموضوع المقبولة والمألوفة ، وعما نتخيل إنه هدف العلم أما أن ذلك بالضبط هو المتخيل فذلكم توكيد تاريخي من شأنه أن يمكن المرء من البلوغ إلى كذا وكذا بوصفها حقائق محققة ؛ أو بدلاً من ذلك ، يمكن تقديم الدعوى بحيث أن كيت وكيت يمكن قبولها كحقائق محققة . وسوف يكون ثمة دائماً شخص ما يدلي بقضية ، بمقدمة جدلية (٥) ، يتحتم علينا بحقتضاها أن نفهم شيئاً مختلفاً وإضافياً بواسطة مصطلحات معينة ينبغي ، لهذا ، أن نوضع حدها الأكثر دقة أو عمومية ، وكذلك ينبغي للعلم أن يتكيف معها . وهذا بدوره يتطلب على نقاش حول ما ينبغي قبوله أو اقصاؤه ، وضمن أية حدود ، وإلى أي مدى ، ولكن النقاش مفتوح أمام الآراء المتنوعة والمتعددة الجوانب ، ولا يمكن في الختام بناء قرار عليها إلا على اعتبار . في هذا المنهج لابتداء علم ما بتحديدده ، ليس ثمة من ذكر للحاجة إلى تبيان مادة موضوعه ، ولهذا ليس ثمة من حاجة إلى تبيان ضرورة العلم نفسه .

إن فكرة العلم المحض واستنباطها هما أمران ملازمان لهذا الكتاب الحاضر بقدر ما كان « فينومينولوجيا الروح » استنباطاً لتلك الفكرة . فالعرفان المطلق هو حقيقة كل نهج من أنماج الوعي ، إذ أنه — كما بينت في سياق « الفينومينولوجيا » — في العرفان المطلق وحده يستأصل انزعال الموضوع عن يقين ذاته استئصالاً مطلقاً : إن الحقيقة الآن تعادل مع اليقين واليقين يتعادل مع الحقيقة .

وبذلك فإن العلم المحض يتضمن التحرر من تناقض الوعي . فهو يحتوي على الفكر تماماً بقدر ما يكون الفكر هو الموضوع في ذاته الخاصة ، كما يحتوي على الموضوع في ذاته الخاصة تماماً بقدر ما يكون بدوره فكراً محضاً . والحقيقة ، كعلم هي وعي - الذات الخالص في تطويره لذاته ، كما أن لها هيئة النفس ، وبذلك فإن حقيقة الوجود المطلقة هي الفكرة المدركة ، والفكرة بهذا هي حقيقة الوجود المطلقة .

إذن ، هذا التفكير الموضوعي هو محتوى العلم المحض . وبالتالي فإنه بعيد عنه أن يكون شكلياً ، وبعيد عنه أن يكون بحاجة إلى مادة ليشكل عرفاً حقيقياً وواقعياً ، كما أن محتواه وحده هو ما يستوعب بالحقيقة المطلقة ، أو - إذا كان المرء ما يزال يريد أن يستعمل كلمة المادة - أن محتواه هو المادة الصحيحة ، ولكنها مادة ليست خارجية بالنسبة إلى الشكل ، طالما أن هذه المادة هي الفكر المحض بعض الشيء ، ومن هنا كان الشكل المطلق نفسه . ووفقاً لهذا ، ينبغي فهم المنطق بوصفه نسق الحجي المحض ، وبوصفه مملكة الفكر الخالص . وهذه المملكة هي الحقيقة دون قناع وفي طبيعتها المطلقة الخالصة . ولهذا يمكن القول بأن ذلك المحتوى هو انبساط الله كما هو في ماهيته السرمدية قبل خلق الطبيعة والعقل المحدود .

يمتدح اناكساغورس لأنه أول من أعلن أن التوس (٦) ، الفكر ، هو مبدأ العالم ، وأن ماهية العالم يمكن حدها بوصفها فكراً . وبعمله هذا أرسى أساس النظرة العقلية للكون ، التي ينبغي لشكلها الخالص أن يكون المنطق . مانقوم به في المنطق ليس التفكير في شيء يتواجد على حدة كأرضية لتفكيرنا وبمعزل عنه ،

كما أنه ليس الأشكال التي يفترض أنها تقدم مجرد اشارات أو علائم مميزة للحقيقة ؛  
بالعكس ، إذ الأشكال الضرورية والتحديدات الذاتية هي المحتوى والحقيقة  
القصوى نفسها .

ولكي نأخذ فكرة عن هذا على الأقل ، يتوجب على المرء أن يطرح الاجحاف  
القائل بأن الحقيقة ينبغي أن تكون شيئاً ملموساً . ومثل هذه اللسمية مُفحّمة ،  
مثلاً ، حتى إلى مُثُل افلاطون القائمة في تفكير الله ، وكأنها أشياء موجودة ، ولكن  
في عالم آخر أو اقليم آخر ، بينما يتواجد عالم الفعلية خارج ذلك الاقليم ويمتلك  
وجوداً جوهرياً متميزاً عن تلك المثل وعبر هذا التميز وحده يغدو واقعاً جوهرياً .  
إن المثل الأفلاطوني هو الكوني ، أو يزيد من التحديد ، فكرة الموضوع ؛ إذ  
فقط عبر فكرته يحوز الشيء الفاعلية ، وإلى الحد الذي يتميز به عن فكرته يكف  
عن كونه فعالاً ، يغدو لا كينونة إن سمة اللسمية والخارجية الذاتية الحسية  
ذات صلة بهذه السحنة الغدمية . بيد أنه من الناحية الأخرى ، يملك المرء أن  
يقترّب من تصورات المنطق العادي نفسه ؛ إذ يفترض ، مثلاً ، أن التحديدات  
المحتواة في الحدود لا تخص العارف وحده ، بل هي تحديدات الموضوع التي  
تكوّن ماهيته الأوغل وطبيعته الخاصة نفسها . أو ، إذا ما استخلصت تحديدات  
أخرى من تحديدات معطاة ، فإن ما يستخلص ليس شيئاً خارجياً وغريباً بالنسبة  
إلى الموضوع ، بل هي في الحقيقة تخص الموضوع نفسه ، وإن ثمة كينونة مطابقة  
للفكرة . وما هو مضمّن عادة في استعمال أشكال الفكرة ، والحكم والقياس والحد  
والتقسيم ؛ الخ ، إن هذه ليست مجرد أشكال للتفكير الواعي — ذاتياً ، بل هي  
كذلك أشكال الفهم الموضوعي . الفكر تعبير ينسب إلى الوعي التحديد المتضمن



هناك بصورة أولية . ولكن بقدر ما يقال إن الفهم ، الحجي . يكون في العالم الموضوعي ، وإن العقل والطبيعة هما قوانين كونية تتطابق معها حياتهما وتغير آتاهما ، يمكن الذهاب إلى أن تحديدات الفكر لها بالمثل قيمة ووجود موضوعيين .

لقد سبق للفلاسفة النقدية (٧) ، وإيم الحق ، أن قامت بتحويل الميتافيزياء إلى منطق ، ولكنها كانت ، كالمثالية الأخيرة (٨) ، وكما أسلفت لك ، ترتعد هلعاً لزاء الموضوع ، وبذلك أعطيت التحديدات المنطقية دلالة ذاتية في أساسها فنجم عن ذلك أن هذه الفلسفات ظلت تروح تحت عبء الموضوع الذي اجتنبت ، وتركت حاملة لراسب هو الشيء - في ذاته بوصفه بَعْدَ (بفتح الباء) ، وهذه عتبة لامتناهية . ولكن التحرر من تعارض الوعي الذي ينبغي أن يكون علم المنطق قادراً على احتوائه يرفع تحديدات الفكرة فوق هذا الاستشراف الناقص الجبان ، كما يتطلب النظر إلى هذه التحديدات فوق أي تأطير أو أية إحالة ، ولكن كساحي في طبيعتها الخاصة بوصفها حجي محضاً .

وفوق ذلك ، فإن (كانط) يرى المنطق ، أي جُمَاعِيَة التحديدات والقضايا التي تبدو عادة وكأنها المنطق ، يراه مخطوئاً في وصوله المبكر إلى الاكتمال قبل العلوم الأخرى . فمند (أرسطو) لم يضيّع المنطق أية أرضية ، كما أنه لم يكتسب أية أرضية . وسبب النقطة الثانية هو أن المنطق في مظاهره كسافة يبدو متبهاً وكاملاً . وإذا لم يكن المنطق قد خضع إلى أي تغيير منذ أرسطو - والحقيقة هي أننا إذا ما حكمنا من خلال الخلاصات العصرية للمنطق ، فإن التغيرات تقوم دائماً وبشكل رئيسي على الحذف (٩) - فهذا يعني أن المنطق بحاجة إلى إعادة بناء

كلية ، إذ الروح ، بعدما عدل ما ينوف على ألفي سنة ، ينبغي أن يكون قد بلغ إلى وعي بتفكيره أرقى ، وإلى وعي بطبيعته الخاصة ، طبيعته الماهوية الخالصة ، إن مقارنة الأشكال التي رفعت الروح نفسها ( بفتح السين ) إلى مصافها في القطاع العملي والديني ، وفي كل شعبة من شعب العلم الفيزيائي والذهني معاً ، إن مقارنتها مع الشكل الذي يقدمه المنطق ، والذي هو وعي الروح لماهيته الخاصة والخالصة ، تكشف عن فرق هو من السعة بحيث أن التفاهة واللا كفاءة في الوعي الأخير ، بالمقارنة مع الوعي الأرقى المتبدي في القطاعات الأخرى ، لا تحفقتان في صدم المراقب الأكثر تسطحاً .

والحقيقة أن الحاجة إلى إعادة بناء المنطق قد شعر بها منذ زمن طرسويل . ويمكن القول بأن المنطق المعروض في الكتب قد سقط في العار ، سواء من حيث الشكل أو من حيث المضمون . والتجمل ما زال على الغارب . ولكن ذلك يرجع إلى شعور مؤداه أن المرء لا يملك أن يتخلص من المنطق دفعة واحدة . أكثر مما يرجع إلى اعتقاد فحواه أن مثل هذا المحتوى المبتذل والانشغال بالأشكال الخاوية شيء قيم ونافع . إن إضافات المادة النفسانية والتعليمية ، وحتى الفيزيولوجيا ، وهي التي تلقاها المنطق في الماضي ، قد فُهمت فيما بعد ، وعلى مدى عالمي ، من حيث هي تشويبات . كما أن جزءاً عظيماً من هذه الملاحظات والقوانين والقواعد النفسانية والتعليمية والفيزيولوجية ، سواء عرضت في المنطق أو في أي مكان آخر ، ينبغي أن تظهر شديدة الضحالة والتفاهة في ذاتها . وهذه القواعد كلها بلا استثناء ، ولنأخذ مثلاً ، تلك القاعدة القائلة أن المرء يجب أن يفكر وأن يتفحص ما يقرأ في الكتب أو ما يسمع مشافهة ، أو تلك الرامية إلى أنه حين لا يكون بصر المرء

سليماً عليه أن يساعد عينيه بوضع النظارات— إن هذه القواعد التي نجدها في كتب ما يدعونه المنطق التطبيقي قد عرضت بوقار في فقرات مرتبة وقدمت كمعوان على بلوغ الحقيقة — هذه القواعد لا بد من أن تصدم المرء بمجانبتها ، ولا يستثنى من ذلك إلا المعلم الذي يلتقى عتاً حين يوسع بهذه الأداة أو تلك المحتويات الأخرى للمنطق ، وهي محتويات طفيفة وميتة (١٠) .

وبخصوص هذا المحتوى ، فإن السبب الذي جعله معتمداً وعدم الروح قد سبق لي أن بيته أعلاه . أما تحديداته فتقبل في ثباتها اللامتحرك ، كما تقام بينها علاقة خارجية فقط . وفي الأحكام والقياسات تنقلص العمليات في الغالب إلى الجانب الكمي من التحديدات ، كما تنأسس على هذا الجانب أيضاً . وبالنتيجة فإن كل شيء يرتكز على فرق خارجي ، على مجرد المقارنة ، ويغدو إجراء تحليلياً وتاملاً آلياً كلية . وليس استنباط ما يسمى بالقواعد والقوانين ، ولا سيما الاستدلال ، بأفضل من التعامل مع بعض التضبان المعذبة المختلفة الأطوال ابتغاء تصنيفها وتجميعها وفقاً للحجم — ليس أفضل من لعبة طفلية لترتيب قطع احجية الصورة الملونة . ولذا ، فإن هذا التفكير قد عودل بشكل غير خاطئ مع التخمين ، كما عودل التخمين مع هذا التفكير . أما في الحساب فقد نظر إلى الأرقام بوصفها خالية من أي محتوى تصوري مجسد . وهذا يعني أنها لا تمتنع بأي معنى سوى علاقتها الكلية الخارجية . وبهذا فإن الأرقام ليست أفكاراً في ذاتها ولا في علاقاتها الخارجية . وحين نحسب بالطريقة الآلية أن ثلاثة أرباع مضروبة بثلاثين يساوي نصفاً ، فإن هذه العملية تحتوي على الفكر تقريباً بقدر ما يحتوي حساب ما إذا كان — في مقدار منطقي — هذا النوع أو ذاك صحيحاً .

وقبل التمكن من إحياء عظام المنطق الميتة هذه بالروح ، وبذلك تغدو حائزة على محتوى دال وجوهري ، فإن منهجه ينبغي أن يكون ذلك المنهج الوحيد الذي يمكنه من أن يكون علماً محضاً . إذ في الوضع الراهن للمنطق لا يملك المرء ، إلا نادراً ، أن يتحقق حتى من أثر للمنهج العلمي . أما العلوم التجريبية فقد أوجدت من أجل أغراضها الخاصة المناسبة منهجها الخاص المتميز ، منهج تحديد مادتها وتصنيفها . والرياضيات الخالصة لها هي الأخرى منهجها الملائم لموضوعاتها المجردة وللشكل الكمي الذي به وحده تتعامل تلك الموضوعات . لقد سبق لي أن قلت في مقدمة «فنونولوجيا الروح» ما هو أساسي بخصوص هذا المنهج ، كما تكلمت بوجه عام فيما يتعلق بالشكل الثانوي للمنهج العلمي الذي يمكن استخدامه في الرياضيات ؛ ولكن هذا المنهج سوف يُبحث بمزيد من التفصيل في المنطق نفسه . لقد سمح ولف وإسمينوزا وآخرون لأنفسهم بسوء التوجيه في تطبيقاتهم إياه على الفلسفة أيضاً ، وكذلك يجعل المجري الخارجي متبوعاً بالكمية اللافكرية ، مجرى الفكرة ، وهذه نهائية متناقضة على نحو مطلق . إلى هنا لم تكن الفلسفة قد أوجدت منهجها ، وراحت تنظر بعين الحسد إلى بنية الرياضيات ، وكما أسلفنا ، استعارته أو التجأت إلى منهج العلوم التي هي مجرد ملغيات للمادة المعطاة ، وافتراضات وأفكار تجريبية — أو هي التجأت حتى إلى رفض فيج لكل منهج . وأياً ما كان الأمر فإن بسط ما يمكن أن يكون وحده المنهج الصحيح للعلم الفلسفي يدخل ضمن معالجة المنطق نفسه ، إذ المنهج هو وعي شكل الحركة الذاتية الداخلية لمحتوى المنطق . وفي «فنونولوجيا» الروح» شرحت مثلاً على هذا المنهج مطبقاً على موضوع شديد التجسيد ، أعني مطبقاً على الوعي (١١) . هنا نحن بصدد أشكال الوعي التي يقوم كل منها

أثناء تحقيقه لذاته بكل ذاته ، ويمتلك في نتيجته نفيه الخاص ، وبذلك يعبر إلى شكل أرقى . وكل ماهو ضروري من انجاز التقدم العلمي — الأساسي أن نكافح من أجل امتلاك هذا الاستبصار البسيط تماماً — هو تحقيق ذلك المبدأ المنطقي القائل بأن السليبي ايجابي تماماً بقدر ما هو سالي . أو ذلك القائل بأن ماهو ذاتي التناقض لا يمكن نفسه في العدم ، أو في اللاشئية المجردة ، ولكنه يعمل نفسه بشكل أساسي فقط في نفي محتواه الخاص ، وبعبارة أخرى إن مثل هذا النفي ليس كل نفي ولا النفي كله ، بل هو نفي مادة موضوعية معينة تحول ذاتها ، وبالتالي فهو نفي معين ، ولذا فإن النتيجة تحتوي أساساً على ذلك الذي نتج عنه . وهذا ، بدقة ، تحصيل حاصل ، وإلا فليس يكون نوعاً من المباشرة ، وليس نتيجة . وبما أن النتيجة ، النفي هي نفي خاص فإن لها محتوى . إنه فكرة عذبة ولكنه أعلى وأغنى من سابقه ، إذ هو أغنى بنفيه لسابقه أو بدمارضته له . ولذا فإنه يحتويه ويزيد عليه ، كما أنه وحدة ذاته ونقيضه . على هذا النحو ينبغي أن يتشكل نسق الأفكار التي هي من هذا الطراز ، وينبغي أن يكمل نفسه في مجرى خالص الاستمرار لا يلجأ شيء دخیل .

لأملك التظاهر بأن هذا المنهج الذي أتبعه في نسق المنطق هذا — أو الذي يتبعه هذا المنهج بحد ذاته — غير قادر على تكامل أعظم ، وعلى كثير من الاغتناء بالتفاصيل ولكنني في الوقت نفسه أعلم أنه المنهج الوحيد الصحيح . وهذا يبين بذاته من الحقيقة الداهية إلى أنه ليس شيئاً متميزاً عن موضوعه ومحتواه ، لأن داخلية المحتوى ، والحد الذي يحتويه في داخله ، هما ينبوع الرئيسي لتقدمه . ولعل من الواضح

أن ليس ثمة شرح يمكن أن يُقبل بوصفه علميًّا الصحة لا يتبع مجرى هذا المنهج ولا يتوافق مع إيقاعه البسيط ، إذ هذا هو مجرى مادة الموضوع نفسه .

ووفقاً لهذا المنهج ، سوف أبتين أن تقسيمات الكتب والفصول وعناوينها المعطاة في هذا الكتاب ، وكذلك التوضيحات المقترنة بها ، إنما صنعتها ابتغاء تيسير فحص أولي ، وهي بدقة لا تتمتع إلا بقيمة تاريخية . وليس لهذه التقسيمات والعناوين أية علاقة بمحتوى العلم وجسده ، بل هي أكاداس من التفكير الخارجى كان قد انساب عبر مجمل العرض ، وبالتالي فإنه يعرف ويبين سلفاً تلاحق لحظاته قبل أن تجلب هذه اللحظات على يد مادة الموضوع نفسها .

وبالمثل فإن هذه التبعينات والتقسيمات الأولية ليست في ذاتها إلا مثل هذه الدلالات . ولكنها حتى داخل العالم الخاص لا ترفع فوق هذه المترلة . وحتى في المنطق ، مثلاً . ربما نلاحظ علماء المنطق الفرعونيين رئيسيين ، نظرية العناصر والمنهجية ، ثم قد يأتي تحت الفرع الأول مباشرة ، هذا العنوان : قوانين الفكر ، وبعد ذلك يأتي الفصل الأول : المفاهيم ، القسم الأول : في توضيح المفاهيم ؛ وهكذا . إن هذه التحديدات والتقسيمات المصنوعة دون أي استنباط أو أي تسويق تؤسس الاطار المنهجي وكذلك الترابط الكلي لمثل هذه العاوم . وبرى مثل هذ المنطق أن مهمته هي التحدث عن ضرورة استنباط المفاهيم والحقائق من المبادئ . أما بخصوص ما يدعوه المنهج ، فإن فكرة استنباطه لا تخطر في باله . وربما كانت النهائية تتكون من تجميع ما هو متشابه وجعل ما هو بسيط سابقاً على ما هو معتد . وكذلك من اعتبارات خارجية أخرى . وأما فيما يتعلق بأي ترابط داخلي ضروري

فليس ثمة ماهو أكثر من قائمة عناوين الأقسام المتنوعة فيتم الانتقال بالقول :  
التفصل الثاني ، أو نبليغ إلى الأحكام الآن : وما شابه ذلك .

وكذلك العناوين الرئيسية والأقسام التي تظهر في هذا النسق لا تستهدف من ورائها  
أية دلالة سوى دلالة لائحة من المحتويات . وفوق ذلك ، إن الما- سوف- يكون  
المحايط هذه التمييزات ، وكذلك ضرورة ترابطها بعضها مع بعض ، ينبغي أن  
يقدمها نفسيهما في عرض مادة الموضوع ، إذ تقع هذه المادة داخل التحديد التقديمي  
التلقائي للفكرة .

إن ما يمكن الفكرة من دفع ذاتها إلى الأمام هو ذلك السليبي الآنف الذكر  
والذي تمتلكه داخل ذاتها : هذا ما يكون المحض الجدلي الحقيقي . والجدل بهذه  
الطريقة ينال دلالة مختلفة كلما كان يملكه حينما كان يعد جزءاً من المنطق  
منفصلاً وحينما كان هدفه ونقطة رؤيته ، كما يمكن للمرء أن يقول ، قد أسيء  
فهمهما تماماً . وحتى الجدل الأفلاطوني ، في البرمينيدس نفسه وفي أي مكان آخر ،  
يهدف حتى بمزيد من المباشرة . فقط إلى الغاء وتفنيد التوكيدات المحدودة عبر  
ذاتها ، ومن جهة أخرى ، فإنه لا يحصل على نتيجة سوى اللاشيئية . وبعد الجدل  
عادة فعالية سلبية خارجية لاصلة لها بمادة الموضوع نفسها ، وجذوره في الوهم  
المحض بوصفه تلهفاً ذاتياً من أجل زعزعة وتدمير ماهو ثابت وجوهري ، أو على  
الأقل لانتيجة له إلا تفاهة الموضوع المعالج جدلياً .

وضع كانط الجدل في مرتبة أرقى - وهذه واحدة من أعظم محاسنه - لأنه

حرره من الاعتبارية الظاهرية التي يحوزها انطلاقاً من موقف الفكر العادي ، وعرضه بوصفه وظيفة ضرورية للحجى . وبما أن الجدل كان يفهم من حيث هو مجرد فن لممارسة الخداع وانتاج الأوهام ، فقد ظهر الافتراض الرامى إلى أنه ليس سوى لعبة منحولة ، وأن مجمل قوته يرتكز فقط على اخفاء الوهم ، وأن نتائجه تنأى فقط بطريقة مستسرة ، وهي ليست إلا وهماً ذاتياً . أما عروض كانتف لتناقضات الحجى المحض ، فإنها حين تمحص بدقة ، الشيء الذي سوف تتعرض له طويلاً في سياق هذا الكتاب . فإنها لاتستحق أي امتداح عظيم ؛ ولكن الفكرة العامة التي حافظ عليها وأرسى فوقها عروضه فهي موضوعية الوهم وضرورة التناقض العائدة إلى طبيعة تعديلات الفكر : وقبل كل شيء ، من حيث أن هذه التعديلات يطبقها الحجى على الأشياء في ذاتها ؛ ولكن طبيعتها هي بالضبط ماهي عليه في الحجى وبلاستناد إلى ماهو جوهرى أو في ذاته . والنتيجة ، بعد ادراك جانبيها الايجابي ، ليست سوى السلبية الداخلية للتعديلات بوصفها روحها الذاتية الحركية ، ومبدأ الحياة الروحية والطبيعية كلها . ولكن ، لأن لم يحصل أي تقدم إلى ما وراء الجانب السلبى المجرد للجدل ، فإن النتيجة هي فقط تلك النتيجة المألوفة والقائلة بأن الحجى عاجز عن معرفة اللامتناهي ؛ وبما أن اللامتناهي هو المعقول ، فإن هذه النتيجة غريبة ، إذ هي تؤكد عجز الحجى عن معرفة المعقول .

في هذا الجدل كما نفهمه ، أي في ادراك المتعارضات في وحدتها ، أو في ادراك الايجابي في السلبى ، يتكوّن الفكر التأملى . وهذا هو الجانب الجدلي الأكثر أهمية ، ولكنه الجانب الأصعب بالنسبة إلى التفكير غير الممارس وغير المتحرر حتى الآن . ولئن كان مثل هذا التفكير لايزال منكباً على فك ذاته من عادة استخدام



المصطلحات المجسدة حسيّاً ، ومن الاستدلال كذلك ، فإن عليه أن يمارس التفكير المجرد ، وأن يترك الأفكار السريعة في محدوديتها ، وأن يتعلم أن يعرف بواسطتها . إن عرض المنطق باتجاه هذا الغرض يتحمّ عليه أن يلتزم في منهجه بالحفاظ على تقسيم الموضوع الآنف الذكر والاهتمام بالمحتويات الأكثر تفصيلاً ، وبالتعريفات المعطاة للأفكار الخاصة دون لمس الجانب الجدلي . أما بخصوص البنية الخارجية ، فإن هذا العرض لابد له من أن يشبه التقديم العادي لهذا العلم ، ولكنه مع ذلك سوف يختلف عنه من حيث المحتوى ، وكذلك سوف يصلح للممارسة في التفكير المجرد ، ولو أنه لا يصلح في مضمار التفكير التأملي . وهذا غرض لا يمكن تجاوزه عبر المنطق الذي غدا شعبياً من خلال اضافة المادة الأنتروبولوجية والنفسانية . وسوف يمنح العقل صورة شاملة منظم منهجياً ، مع أن روح البنية ، أو المنهج ( الذي يسكن في الجانب الجدلي ) سوف لا يظهر فيه هو نفسه .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وأخيراً ، أود فيما يخص التربية وعلاقة الفرد بالمنطق ، أن أضيف أن هذا العلم ، كالنحو ، يتبدى في جانبيين . إنه شيء واحد بالنسبة إلى من يأتي إليه ، وإلى العاوم جملة ، لأول مرة ، ولكنه شيء مختلف بالنسبة إلى من يعود إليه من تلك العلوم . من يبدأ دراسة النحو يجد في أشكاله وقوانينه تجريدات جافة وقواعد اعتباطية ، وبعمامة يحيط بمجموعة تحديدات ومصطلحات معزولة ولا تعرض إلا قيمة ودلالة ما هو ضمني في معناها المباشر ، إذ لا يوجد فيها ما يُعرف غير ذاتها . ومن الجهة الأخرى ، فإن من أتقن لغة وامتلك في الوقت نفسه معرفة مقارنة بلغات أخرى ، فهو وحده من يملك أن يتحدث بروح شعب ما وثقافته عبر قواعد لغته ؛

فالقواعد والأشكال النحوية نفسها تصير لها الآن قيمة حسية وجوهرية . ومن خلال النحو يملك أن يتعرف على انبساط العقل ، أي على المنطق . وبالمثل ، فإن من يقارب هذا العلم ، يجد للوهلة الأولى في المنطق نسقاً من التجريدات معزولاً ، نسقاً محصوراً ضمن ذاته ولا يعانق المعارف والعلوم الأخرى داخل منظوره . وعلى العكس إذ حين يتباين مع ثراء العالم المدرك تصويرياً ، مع المحتوى الظاهري لحقيقة للعلوم الأخرى ، وعندما يقارن بوعد العلم المطلق بالكشف عن الوجود الماهوي لهذا الثراء ، وللطبيعة الداخلية للعقل والعالم والحقيقة ، فإن هذا العلم في هيئته المجردة ، وفي البساطة الباردة اللاملمونة لتحديداته الخالصة ، يبدو وكأنه قادر على إنجاز أي شيء بصورة أسرع من إنجازة لوعده ، ويبدو في مواجهته لثرائه وكأنه شكل خاو وغير جوهري . إن التعرف بالمنطق لأول مرة يخصر دلالاته في ذاته فقط ، ويتحول محتواه إلى انشغال منفصلاً بتجديدات الفكر التي تراكمها فعاليات علمية أخرى تمتلك لحسابها الخاص مادة ومحتوى خاصين بها . وقد يؤثر المنطق تأثيراً شكلياً على هذه الفعاليات مع أنه تأثير يأتي فقط من ذاته ، وهو كذلك تأثير يمكن بالطبع عند الضرورة التخلص منه بقدر ما يتعلق الأمر بالبنية العلمية وبدراستها . ولقد قامت العلوم الأخرى جملة بطرح المنهج الصحيح ، أعني منظومة التعريفات والبداهيات والنظريات وبراهينها ، الخ . وما يدعى الآن المنطق الطبيعي يستقي شرعيته من العلوم ويحاول أن يتقدم دون أية معرفة خاصة بطبيعة الفكر نفسه . بيد أن مادة هذه العلوم ومحتواها يؤخذان من حيث هما مستقلان تماماً عن المنطق ومشدودان كثيراً إلى الحس والشعور والتصور التشكيلي والاهتمام العلمي أياً كان نوعه .

لذا ، ينبغي في البداية أن نتعلم المنطق كشيء يفهمه المرء ويتبصر فيه جيداً ولكن كشيء — عند الابتداء — يشعر المرء إزاءه بعدم الرؤية والعمق والدلالة الأوسع . وفقط بعد تعرف عميق على العلوم الأخرى يكف المنطق عن أن يكون بالنسبة إلى الروح الذاتي مجرد كلية تجريدية ويكشف نفسه بوصفه الكلية التي تعانق في داخلها ثروة الخاص — تماماً كمثّل من الأمثال ، فهو على شفّتي شاب يفهمه تماماً لا يمتلك المعنى الواسع المدى الذي يتمتع به حين يكون في عقل رجل ذي خبرة عمر طويل ، فالمعنى بالنسبة إلى هذا الرجل ينكشف بكامل قوته . وهذا يعني أن قيمة المنطق لا يمكن تذوقها إلا بعد ممارسة العلوم ، فعند ذاك يقدم نفسه للعقل بوصفه الحقيقة الكونية ، لا تعلم خاص بواكب الوقائع والمواد الأخرى ، بل ككيثونة ماهوية لهذه الوقائع والمواد كافة .

ومع أن العقل لا يبغي قوة المنطق هذه في بداية دراسته ، فإنه يتلقى داخل ذاته ، وعبر مثل هذه الدراسة ، القوة التي تقوده إلى الحقيقة كلها . إن نسق المنطق هو مملكة الظلال ، عالم الماهيات البسيطة المحررة من كل تجسيد حسي . ودراسة هذا العلم ابتغاء الاستيطان والعمل في هذه المملكة الظلية ، هي الثقافة المطلقة والتهذيب المطلق للوعي . في المنطق ينشغل الوعي بشيء بعيد عن الحدود والأهداف الحسية ، بعيد عن المشاعر ، بعيد عن العالم المتخيل للتصور التشكيلي . ولدى النظر إليه من جانبه السلبي ، فإن هذا العمل يتألف من الابتعاد عن احتمالية التفكير المبتذل والاختيار العشوائي للأسس الخاصة — أو نقائضها — بوصفها أشياء صحيحة .

ولكن فوق كل شيء ، يكتسب الفكر بذلك الاستقلال والاعتماد على الذات.

إنه يستأنس بالمجردات وبالتقدم بواسطة الأفكار المتحررة من الراقات الحسية ،  
ويطوّر طاقة لاربية فيها ، طاقة تتمثل في شكل عقلاني المعارف والعلوم المتنوعة  
كلها في تعددها المعقد ، طاقة إدراك العلوم والمعارف وابقائها في طبيعتها الأساسية ،  
ثم تعريتها من ملاحظها الخارجية ، وبذلك تستخلص منها عنصرها المنطقي - أو  
الذي هو الشيء نفسه : تمام الأساس المجرد للمنطق المحرّز بالمدارسه ، وتفعمه  
بالمحتوى الجوهرى للحقيقة المطلقة وتعطيه قيمة الكوني الذي لا يظل قائماً بوصفه  
الخاص المواكب لخواص ( جمع خاص ) أخرى بل يحتوي هذه الخواص كلها  
ضمن قبضته ويكون ماهيتها : أو الحقيقة المطلقة .

### التقسيم العام للمنطق

مما قلناه حول فكرة هذا العلم وعن مكان وجوده تاريخها ، يتجّ أن تقسيمه  
العام يمكن أن يكون هنا أيضاً قسماً ، ويمكن أن يعطى بقدر ما يكون الكاتب آنفاً  
هذا العلم ، وبالتالي فإنه من وجهة نظر تاريخية في موقع يفوله أن يبين هنا سائفاً  
التميزات الرئيسية التي سوف تنبثق في تطور الفكرة .

وفوق ذلك ، يمكن قيام محاولة مسبقة ابتغاء ترقية ماهو أساسي من أجل مثل  
هذا التقسيم ، ومع هذا فإننا إذ نفعل ذلك يتوجب علينا أن نلتجئ إلى تطبيق المنهج  
الذي سوف يفهم ويسوغ جيداً ضمن إطار العلم نفسه . ولذا تجدر الإشارة منذ  
البداية نفترض أن التقسيم ينبغي أن يرتبط بالفكرة ، أو يجب أن يكون مضمراً  
في الفكرة نفسها . ليست الفكرة تحديدية بل هي تحديد في حقيقتها ؛ وعلى أية  
حال فإن التقسيم يشرح تحديديتها بوصفها متطورة ؛ إنه حكم الفكرة ، وليس

حكماً عن موضوع أو آخر التقط من الخارج ، بل هو حكم الفكرة ، أو تحديدها ، بأم عينها . إن طبيعة كون المثلث قائم الزاوية أو حاد الزاوية أو متساوي الأضلاع ، وهو الشيء الذي تقسم المثلثات وفقاً له ، ليس أمراً مضمراً في المثلث نفسه . أي ليست فيما يسمى عادة فكرة المثلث ، فهذه الطبيعة قليلة الاضماراة تماماً بقدر ما هنالك من الاضماراة في ما ينسحب على فكرة الحيوان بعد ذاته ، أو الثدييات أو الطيور ، الخ — ( أعني في ) التحديدات التي تحكم التصنيف إلى ثدييات وطيور . الخ ، وكذلك التقسيمات الفرعية هذه الأصناف إلى أنواع أخرى (١٢) . مثل هذه التحديدات تؤخذ من مكان آخر وترتبط من الخارج بفكرة من هذا القبيل . وفي المعالجة الفلسفية للتصنيف أو التقسيم ، ينبغي للفكرة بعد ذاتها ابداء مافجواه أنها هي نفسها مجرى هذه التحديدات .

يبد أن فكرة المنطق في المقدمة ، كانت هي نفسها نتيجة علم سابق ، وكذلك الأمر هنا أيضاً ، إذ هي موجودة مسبقاً . وبالتوافق مع تلك النتيجة عُرِف المنطق بوصفه علم الفكرة الخالصة ، ومبدؤه هو العرفان الخالص ، الوحدة التي هي ليست وحدة تجريدية بل وحدة تجسدية حية بفضل الحقيقة الرامية إلى أن التعارض القائم في الوعي بين كيان (١٣) ذاتي التجديد ، الذات ، وكيان آخر كهذا الموضوع ، يلقي انحلاله في المنطق ؛ فالكيونة تُعرَف بأنها الفكرة الخالصة بعد ذاتها ، والفكرة الخالصة تعرف بأنها الكيونة الحقيقية . هاتان ، إذن ، هما البرهتان المتضمنتان في المنطق . ولكنهما الآن ليسنا منفصلتين ، كما هو معروف ، لاكما في الوعي حيث تملك كل منهما أيضاً كيونة منفصلة بذاتها ، وفقط بسبب من أنهما في الوقت نفسه تعرفان بوصفهما متمايزتين ( ومع ذلك بدون كيونة منفصلة ) ،

لم تكن وحدتهما تجريدية ميثية وخاملة ، ولكنها وحدة تجسدية .  
وتكون هذه الوحدة كذلك المبدأ المنطقي بوصفه عنصراً ، بحيث أن تطور  
الفرق المائل مباشرة في ذلك المبدأ يتقدم داخل هذا العنصر وحده . إذ بما أن التقسيم  
هو ، كما قلنا ، حكم الفكرة ، واقعا التحديد المحايث لها سلفاً ، وكذلك اقعا  
الفرق ، فليس علينا أن نفهم هذا الاعداد بوصفه حلاً لتلك الوحدة التجسدية  
واعادتها إلى وحدتها وكأنا هذه المحددات تمتلك قواماً ذاتياً مستقلاً ، لأن مثل  
هذا الأمر سيكون عودة خاوية إلى نقطة الاستشراق السابقة ، أي إلى تعارض  
الوعي . وعلى أية حال ، فإن هذا قد تلاشى ، إذ تبقى الوحدة الآتفة الذكر هي  
العنصر ، وإن تميزت التفسير والتطور لا تظل تنبع من خارج ذلك العنصر .  
وتبعاً لذلك فإن التحديدات الأسبق ( تلك المستخدمة على درب الحقيقة ) كالداتية  
والموضوعية ، أو حتى الفكر والكيونة ، أو الفكر والواقعة ، بغض الطرف عن  
نقطة الاستشراق التي حددت منها هذه التحديدات ، تفقد طبيعتها التوكيدية  
الحالصة والمستقلة وتغدو الآن في حقيقتها ، أي في وحدتها ، وتختزل في أشكال .  
ولهذا السبب ، فإن هذه التحديدات نفسها ، من حيث فرقتها ، تبقى إضمارياً  
بمجل الفكر ، وهذا ما يوضع في التقسيم ضمن بنوده الخاصة .

وهكذا فإن ما يؤخذ بالحسبان هو مجمل الفكرة ، أولاً بوصفه الفكرة في شكل  
الكيونة وثانياً ، بوصفه الفكرة . وفي الحالة الأولى تكون الفكرة فقط في ذاتها ،  
فكرة الواقع أو الكيونة . وفي الحالة الثانية ، أنها الفكرة بما هي فكرة ، الفكرة  
قائمة من أجل ذاتها ( كما هي في الانسان المفكر ، إذا أردنا أن نذكر أشكالاً )  
مجسدة ، وحتى في الحيوان الحساس وفي الكائن العضوي بعامة ، مع أنها ، طبعاً ،

ليست واعية في هذه الكائنات ، بل هي لاتزال مجهولة ؛ وهي الكائنات اللاعضوية وحدها تكون في ذاتها ) . ووفقاً لهذا فإن المنطق ينبغي أن يقسم تقسيماً أولياً إلى منطق الفكرة بوصفها كينونة ومنطق الفكرة بوصفها فكرة — أو — ، باستخدام المصطلحات المألوفة ( مع أن هذه أكثر غموضاً لأنها أقل تحديداً ) إلى منطق « موضوعي » ومنطق « ذاتي » .

يبد أنه وفقاً للعنصر الأساسي في الوحدة المضمرة للفكرة ، ومن هنا وفقاً لعدم قابلية تحديداتها للتجزئة ، فإن هذه التحديدات ، حين تميز بعضها عن بعض لدى ابعاد الفكرة في فرعها ، ينبغي كذلك على الأقل أن تقف في علاقة تقوم فيما بينها . إن هذا يسفر عن قطاع للتوسط ، وهو الفكرة بوصفها نسقاً للتحديدات المتذهنة ( بفتح الهاء ) ، أي نسق الكينونة في سياق الانتقال إلى الكون — داخل — الذات أو إلى داخلية الفكرة . وبهذه الطريقة ، فإن الفكرة في حد ذاتها لاتكون حتى الآن قد أقعدت من أجل ذاتها ؛ ولكنها مازالت مزعوجة بخارجية الكينونة المباشرة . وهذا هو مبدأ الماهية الذي يقف في منتصف الطريق بين مبدأ الكينونة ومبدأ الفكرة . وفي التقسيم العام للمنطق في الكتاب الراهن ضمت الفكرة إلى المنطق الموضوعي ، إذ مع أن الماهية هي سلفاً داخلية الكينونة ، فإن طبيعة الموضوع ينبغي أن تدخر من أجل الفكرة حصراً .

اعترض كانط (١٤) عدناً على مايسمى عادة المنطق الآخر ، أعني المنطق المتعالي ( ترنسدالي ) . إن ماقد سميته هنا المنطق الموضوعي يتطابق جزئياً مع مايسميه كانط المنطق المتعالي . وهو يميزه عما يسميه المنطق العام بهذه الطريقة ، (١) انه يتعامل مع الأفكار التي تؤول قبلياً إلى الموضوعات ونتيجة لذلك فإنه لا يصدر عن المحتوى

العام للمعرفة الموضوعية ، أو بعبارة أخرى ، إنه يحتوي على قواعد التفكير الخالص بالموضوع ، و(ب) في الوقت نفسه يعالج مصدر معرفتنا بقدر ما لا نستطيع هذه المعرفة أن تعزى إلى الموضوعات . وإلى هذا الجانب الثاني حصراً يتوجه اهتمام كانط الفيلسوفي . إن فكرته الرئيسية هي صيانة المقولات من أجل الوعي الذاتي بوصفه الأنا الذاتي . وبفضل هذا التحديد تبقى وجهة النظر محصورة ضمن الوعي وضمن تعارضه . وإلى جانب الشعور والحدس التجريبيين فإن وجهة النظر هذه قد أهملت شيئاً آخر لم يتوقع ولم يتحدث بالوعي الذاتي المفكر ، إنه الشيء - في - ذاته ، إنه شيء غريب عن الفكر وخارجي بالنسبة إليه سمع أنه من السهولة بمكان ملاحظة أن مثل هذا التجريد بوصفه الشيء - في - ذاته هو نفسه ليس إلا من نتاج الفكر ، وهو عند ذلك من نتاج الفكر المجرد فقط . ولئن كان أتباع آخرون لكانط قد عبروا عن أنفسهم فيما يخص تحديد الموضوع بواسطة الأنا بهذه الطريقة ، أي أن موضوعة الأنا ينبغي أن ترى بوصفها فعلاً للوعي ضرورياً وأصيلاً - الأمر الذي سيكون وعياً بذلك الوعي أو حتى موضوعة له - فإن هذا الفعل الموضع (بكسر الضاد) ، في تحرره من تعارض الوعي ، هو أقرب إلى ما يمكن حقاً أن يعد الفكر بعد ذاته (١٥) . ولكن هذا الفعل ينبغي ألا يسمى الوعي ، إذ يضم الوعي داخل ذاته تعارض الأنا وموضوعها الذي لا يحضر في ذلك الفعل الأصلي . إن اسم الوعي يمنحه مظهر الذاتية أكثر مما يمنحه إياه مصطلح الفكر ، الذي ينبغي هنا ، على أية حال ، أن يؤخذ حقاً بالمعنى المطلق بوصفه الفكر اللامتناهي الذي لا يلوته تناهي الوعي ، وبايجاز ، بوصفه الفكر بما هو فكر .

ولما كان اهتمام الفلسفة الكانطية منصباً على ما يسمى الجانب المتعالي (الترنسندنتالي)



للمقولات ، فإن معالجة المقولات نفسها قد أسفرت عن نتيجة فارغة . مالمالذي  
تكونه في ذاتها ودون العلاقة بالأنا المشترك بينها جميعاً ، ماطبيعتها الخاصة في  
علاقة بعضها ببعض ، وما علاقة بعضها ببعض ، إن هذا مالم يكن موضوعاً للنظر .  
ولهذا فإن هذه الفلسفة لم تمنهم ولواسها ماً طفيفاً في عرفان طبيعة المقولات . والذي  
هو وحده ذو أهمية بهذا الخصوص يتواجد في نقد الأفكار . بيد أنه إذا كان للفلسفة  
أن تحرز أي تقدم حقيقي ، كان من الضروري أن ينصب اهتمام الفكر على معالجة  
الجانب الشكلي ، وعلى معالجة الأنا ، والوعي بما هو وعي ، أي معالجة العلاقة  
المجردة للعرفان الذاتي بالموضوع ، بحيث أن معرفة الشكل اللامتناهي ، أي شكل  
الفكرة ، هو ما ينبغي تقديمه ولكن كيما يقود الوصول إلى هذه المعرفة ممكناً ،  
فإن ذلك الشكل ينبغي تخليصه من التحديدية المتناهية التي هو فيها الأنا أو الوعي .  
فالشكل حين يبلغ الفكر إلى نقيضه ، سوف يتلذذ داخل ذاته القدرة على تحديد  
ذاته ، أي أن يعطي نفسه محتوى ، أو محتوى مشروطاً بالضرورة - في شكل نسق  
من تحديدات الفكر .

فالمنطق الموضوعي ، إذن ، يخل محل الميتافيزياء السابقة التي استهدفت أن  
تكون البنيان العلمي للعالم ضمن أطر الفكر وحده . ولئن اهتمنا بالبيئة النهائية  
في إحكام هذا العلم ، فإن الأنطولوجيا (١٦) هي أولاً ومباشرة ما يخل المنطق الموضوعي  
محلها - ذلك القرع من الميتافيزياء الذي افترض فيه أن يستقصي طبيعة الإنز  
(١٧) بعامة . والأنز تضم كلا من الكون والماهية ، وهذا تمييز تحتفظ له  
اللغة الألمانية لحسن الحظ بمصطلحات مختلفة . ولكن فوق ذلك ، يضم المنطق  
الموضوعي بقية الميتافيزياء بقدر ما حاولت هذه الأخيرة أن تستوعب ضمن أشكال  
الفكر الخالص راقات (١٨) خاصة تؤخذ أساساً من التصور التشكيلي ، أعني النفس

والعالم والله . وتشكل تحديدات الفكر ما كان ماهوياً في صيغة البحث . وعلى أية حال ، ينظر المنطق إلى هذه الأشكال في تحررها من تلك الراقات ، ومن موضوعات التصور التشكيلي ، إذ هو يرى تلك الأشكال وطبيعتها وقيمتها من حيث قوامها الخاص . أما الميتافيزياء السابقة فقد أحجمت عن مثل هذا العمل ، ولذا فقد استحقت التوبيخ العادل بسبب من استخدامها اللانقدي لهذه الأشكال دون أي استقصاء أولي فيما يتعاقب بما إذا كانت قد استطاعت أن تكون تحديدات للشيء - في- ذاته ، وكذلك بكيفية هذه الاستطاعة ، ولستخدام التعبير الكانطي ، أو تعبير المعقول عوضاً عنه . فالمنطق الموضوعي ، لهذا هو النقد الصحيح لتلك الأشكال- وهو نقد لا ينظر إليها من حيث هي متبانية تحت الأشكال المجردة للقبلية والبعدية ، بل هو ينظر إلى التحديدات نفسها وفقاً لمحتواها الخاص .

أما المنطق الذاتي فهو منطق الفكرة ، منطق الماهية التي أنكرت علاقتها بالكيونة أو بكيونيتها الوهمية ، والتي هي في تحديدها لم تعد خارجية بل ذاتية - حرة الاعتماد ، وذاتية التحديد أو هي نفسها ، ولما كانت الذاتية تجلب معها التصور الخاطي للصدفه والتزوة ، وتجلب بعامة سمات تخص شكل الوعي ، فإنه مامن أهمية خاصة يمكن أن تضاف هنا على التمييز بين الذاتي والموضوعي . هذه التحديدات ستخضع لاحقاً لتطوير أكثر دقة في المنطق نفسه .

وبهذا نقسم المنطق بعامة إلى المنطق الموضوعي والمنطق الذاتي ، ولكنه - بمزيد من الدقة- يحتوي على ثلاثة أقسام :

أولاً - منطق الكيونة ،

ثانياً - منطق الماهية ، و

ثالثاً - منطق الفكرة .

## الحواشي

ملاحظة : جاء في دوائر لينين الفلسفية أن الفكر العالمي المعاصر يتأسس على ثلاث ركائز هي : منطق هيجل (١٨١٢) وأبيان الشيوعي ، و«أصل الأنواع» لداروين . ومن الغريب أن هذا «المنطق» الذي هو أسس كل فكر معاصر لم يترجم إلى العربية بعد .

لقد ترجمت هذه المقدمة عن الترجمة الانجليزية التي قدمها إ. ف. ميلر وراجمها ج. ن. فتدلي، والتي طبعت في الولايات المتحدة الأمريكية . (المترجم)

١ - أفضل أن أترجم كلمة **Reason** اللاتينية بكلمة «الحجج» العربية ، إذ تعني كل من اللفظية الوصول إلى الحقيقة عبر المحااجة أو المحاكمة . وهذا يعني أن كلمة « **Reasoning** » يمكن أن تترجم بكلمة «التحاجج» . فالحجج هو تلك الطاقة العقلية المحصنة التي تصل إلى اليقين عبر مضاربة جوانب الفكرة ببعض . (المترجم) .

٢ - الفكرة هنا هي ترجمة لكلمة الانجليزية **Notion** والكلمة الألمانية **Begriff** . والبيغرف عند هيجل هي التجلي المطلق للمثل . وهي محور فلسفته كلها . (المترجم)

٣ - هذا الكتاب من المؤلفات الهيجل القامة ، نشره عام ١٨٠٧ . (المترجم) .

٤ - أي في حقيقة الأشكال . (المترجم)

٥ - المقدمة الجدلية هنا هي الأنستاسيس **Instance** .

٦ - النوس (**Nous**) من مقولات الفلسفة اليونانية ومعناه الفكرة . (المترجم)

٧ - الفلسفة النقدية هي فلسفة (كانط) الذي وضع «نقد العقل المحض» و« نقد العقل العملي» ، كما قام بنقد ملكة الحكم في «نقد الحكم» . (المترجم)

٨ - أي مثالية أفلاطون «المترجم»

٩ - وليس على إضافة شيء جديد . «المترجم»

١٠ - ملاحظة في الطبعة الأولى . إن آخر معاجة لهذا العلم ، وهي التي ظهرت مؤخراً تحت عنوان «نسق المنطق» ، بقلم فرايز ، تعود إلى الأسس الانتربولوجية . والفكرة التي بنيت عليها هذه المعاجة

هي من السطحية - سواء في ذاتها أو في نهجها - بحيث أنني قد وفرت على نفسي مشقة أخذ أية ملاحظة على هذا الكتاب النافذة .

١١ - وبالتالي على موضوعات تجسدية أخرى وعلى فروع فلسفية مطابقة لها (هيجل) .

١٢ - يقصد هيجل هنا أن فكرة الحيوان الباطنة والمجردة لانتطوي على تقسيمه إلى هيئات وطبوع وزواحف وحيوانات عاشبة وأخرى مفترسة ، تماماً مثلما أن فكرة المثلث لانتطوي على تقسيم المثلث إلى قائم الزاوية أو متساوي الساقين أو متساوي الأضلاع . (المترجم)

١٣ - درج الكثير من المترجمين على نقل كلمة Entity بكلمة « كينونة » ، وهذا خطأ ، في رأيي ، إذ أن لفظة « كينونة » العربية تترادف تماماً كلمة « كون » أي أن يكون الشيء . وهذا مايمادل في الإنجليزية كلمة Being . أما كلمة Entity فغير ماينقلها إلى العربية هو كلمة « كيان » . ولا نملك أن نترجم كلمة Being الإنجليزية بكلمة « كون » العربية ، مع أن هذه اللفظة قادرة تماماً على نقل اللفظة الإنجليزية ، والسبب في ذلك هو أن كلمة « كون » أصبحت تشير في أذهاننا إلى ظواهر الوجود كلها ، أي إلى مايمثله كلمة Universe . ولهذا أرى من الصواب أن نترجم Entity بكلمة كيان ، وأن نترجم Being بكلمة كينونة ، أما الكون فهو Universe . (المترجم)

١٤ - ينبغي أن أذكر أنني في هذا الكتاب أعيد تكراراً إلى الفلسفة الكانطية (التي قد تبدو للكثيرين زائدة عن الحاجة) لأن أي شيء يمكن أن يقال ، سواء في هذا الكتاب أو في أي مكان آخر ، حول الطبيعة الدقيقة هذه الفلسفة وطوائفها المعقدة مع الصعوبات التي تواجهها ، فإنها تشكل أساس الفلسفة الألمانية ونقطة ابتدائها ، وهذه هي مآثرها التي تبتى غير متأثرة بأية أخطاء قد نكتشف فيها . وكذلك فإن سبب العودة المتكررة إلى هذه الفلسفة في المنطق الموضوعي هو أنها تدخل في الاهتمام التفصيلي بلوانب من المنطق ، هامة وشديدة التخصص ، في حين أن المؤلفات الفلسفية الأخيرة لم تنته لهذه الجوانب ، بل هي قد أبدت في بعض الأحيان ازدراء فجعاً لها ، ولكنه ازدراء لم يمر دون أن يثار له . إن التفلسف ، الذي هو واسع الانتشار بين طهرائنا ، لا يعبر إلى ماوراء النتائج الكانطية وهي النتائج القائلة بأن المحسوس لا يملك أن يحوز العرفان بأي محتوى حقيقي أو بمادة الموضوع ، وفيما يتعلق بالحقيقة المطلقة فإنه ينبغي توجيهه إلى الإيمان . ولكن ما هو نتيجة مع كانط ، يشكل نقطة الانطلاق المباشرة في هذا التفلسف ، وبذلك فإن العرض السابق الذي انبثقت منه تلك النتيجة ، والذي هو معرفة فلسفية ، يثبت سلفاً . وبذلك فإن الفلسفة الكانطية تصلح وسادة للاسترخاء الذهني الذي يهدئ نفسه بالاعتقاد بأن كل شيء قد برهن عليه وأقر . ولهذا ، على المرء من أجل العرفان الصحيح ، من أجل محتوى معين للتفكير ، وهو مالا يوجد في مثل هذا الرضى القاحل العميق ، أن يرجع إلى ذلك العرض السابق . (هيجل) .

١٥ - لأن كانت عبارة «فعل الآن الموضوع» توحي بمتجات أخرى للروح ، كالوهم مثلاً ، وجب أن نلاحظ أننا نتكلم عن تحديد الموضوع بقدر مالا تتعلق عناصره بتواء بالشعور والحدس . مثل هذا الموضوع هو فكرة ، وتحديده يعني أن ننتج من جهة ، ومن جهة أخرى ، وبقدر ما هو شيء ، نسبي ، أن تمتلك المزيد من الأفكار عنه ، أي أن نطوره من خلال الفكر . (هيجل)

١٦ - الانطولوجيا هي علم الـكائن ، أو العلم الذي يدرس الأشياء نفسها ( المترجم )

١٧ - الإنز (Ens) لفظة لاتينية ، أوروبما لاتينية ، لانملك الآن أن نجد لها مرادفاً عربياً دقيقاً . وكما يوضح هيجل في هذا السياق ، فإنها تعني جماع الكون والماهية معاً . ولدى العودة إلى قاموس أكسفورد نجدها تعني الكينونة أو الكيان ، كما تعني الكيان بوصفه فكرة مجردة . ولقد تعني الماهية في القديم . ومن معانيها كذلك : الجزء الأكثر فاعلية من أي جسم طبيعي مزيج . (المترجم)

١٨ - الرافات ترجمة لكلمة Substrata التي اعتاد المترجمون أن يترادفوها مع كلمة «شرائح» . إن هذه اللفظة العربية ، أعني «شرائح» ، لا تصلح ترجمة تلك الكلمة اللاتينية ، لأنها لا تحمل صورة التنظيد أو الطبشية ، في حين أن كلمة «وراق» حاملة تماماً لتلك الصورة . (المترجم)

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

# المنحى السوسولوجي في النقد الأدبي

بقلم : يا . ي . إل سبرغ  
ترجمة : نوح دنيوف

ياكوف يفيموفيتش إل سبرغ .

باحث وناقد سوفياتي ( من مواليد موسكو ١٩٠١ ) . ينشر أبحاثه الأدبية منذ عام ١٩٢٠ . ساهم في عدد من الكتب النقدية وبرز على الخصوص بعد الحرب الثانية . اهتم بالسوسولوجيا في الأدب مبكراً وانعكس ذلك في كتبه عن أ . ي . غيرتسن ، وشيلدين ومكسيم غوركي . حائز على جائزة الدولة عام ١٩٤٩ ونال لقب دكتور في الآداب عام ١٩٥١ . صدر له عام ١٩٧٢ مجموعة دراسات بعنوان « النظرية الأدبية البرجوازية المعاصرة » ومنه اخترنا هذه المقالة .

ازدادت في السنوات الأخيرة بعدة أهمية الاتجاه الذي يمكن تسميته بالسوسولوجي في النظرية الأدبية السائدة في البلدان الرأسمالية كألمانيا الغربية ، فرنسا وبلجيكا وغيرها .

إنها ظاهرة عميقة الدلالة ومتناقضة داخلياً . فهي تعكس وعي العجز لدى مختلف أنواء التناول والطرائق الذاتية المهيمنة في النظرية الأدبية البرجوازية . ولكن ، هل ماتكشف من انشداد إلى المنحى السوسولوجي يعني الطموح

حفاً للتخلص من نواقص وعيوب الذاتية واللاتاريخية ، أم أن الأمر مجرد محاولة لتجاهل ذلك عملياً بعد التحدث عن تلك المخاطر كلامياً ؟

إن جعل أهمية ومغزى ودلالة مايقدمه هذا الطرح تنحصر بالضبط في أن الاجابة ذات البعد الواحد مستحيلة هنا. إن هذه الفئة من العلماء أو تلك تعالج النوع الصعب من المسائل بأشكال متباينة انطلاقاً من كونها مضطرة لتبني مواقف أكثر أو أقل تحديداً بالنسبة إلى التفضايا الجذرية في النظرية .

إلا أنه لابد ، قبل كل شيء ، من التذكير بأن المنحى السوسبولوجي لم يصبح على الإطلاق ذلك التيار الغالب في النظرية الأدبية البرجوازية . فهو مايزال إلى الآن ، أضعف أثراً في الولايات المتحدة الأمريكية ، التي تصلها « الصراعات » النظرية الأوروبية متأخرة على الدوام تقريباً ، حيث لا يتميز الفكر الجمالي عموماً بالاستقلالية والتفرد .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وجذيرة بالاهتمام ، في هذا الصدد ، بعض آراء أبرز ممثلي النظرية الأدبية البرجوازية الأمريكية رينيه ويليك الذي نشر مقالاً بعنوان « الاتجاهات الرئيسية في النقد الأدبي والعلم في القرن العشرين عام ١٩٥٩ في مجلة « شتوديوم جبرالي » التي تسلط الضوء على قضايا العلوم الاجتماعية والدقيقة ويشرف عليها عدد من العلماء البرجوازيين الرواد من ألمانيا الاتحادية والولايات المتحدة الأمريكية . وقد صدر هذا المقال بصورة معدلة بعض الشيء في مجلة جامعة ايبيل عام ١٩٦١ ، ثم أدرج في كتاب يضم مجموعة من مقالات ر . ويليك عنوانه « نظريات النقد وعلم الأدب » .

وهاكم ماهو مثير للفضول . أن التصنيف الذي قدمه هذا العالم للاتجاهات في النقد والدراسات الأدبية قد ظل ثابتاً في جميع صيغه . وذلك التصنيف هو :

١ ( الماركسية ، ٢ ) الاتجاه المبني على التحليل النفسي الفرويدي ، ٣ ( الاتجاه اللغوي ) ويقصد ويلليك ، قبل كل شيء ، : الشكالية الروسية ، فوسلير ، شيتسر ... الخ ( ٤ ) « الشكالية العضوية الجديدة » أي « النقد الجديد » الانجلوسكسوني بزعامة أ. ريتشاردز ، ٥ ( الاتجاه الأسطوري ) الميثولوجي ( ، اتجاه يونغ ) ٦ ( الاتجاه الفلسفي الوجودي في الأغلب ، الذي يربط به ويلليك طريقة التفسير في شخص شتايفر ( ١ ) أيضاً . غير أن ما يهمنا الآن ليس هذا التصنيف بقدر ما يهمنا كونه خالياً من مكان للمنحى السوسيولوجي . وعموماً فإن ويلليك ، الميال إلى الانتقائية ( التوليفية ) على أساس الشكالية ، يسوخ الاستخفاف المعلوم بالزعات الجديدة في العلم وخاصة ما يخالفه شخصياً .

وفيما يخص المنحى السوسيولوجي ، فإن هنريك مثير ، وهو استاذ إحدى الجامعات الأمريكية ، قد صرح في العدد الأول من مجلة «شتوديوم جنرالي» نفسها عام ١٩٦٤ قائلاً : «إن السوسيولوجيا الأدبية أصبحت «موضة» في الوقت الحاضر علماً بأنه يتعذر شرح كيف جرى ذلك» (٢) والواقع أن أعمال أرنولد هاووزر ، في الخمسينات ، الذي وصف طريقته بالسوسيولوجية : « فلسفة تاريخ الفن » و «التاريخ الاجتماعي للفن والأدب» (٣) كانت استثناءات نادرة جداً على خلفية نظرية الأدب والفن البرجوازية في ألمانيا الاتحادية والولايات المتحدة الأمريكية ، حيث ظهرت هذه الكتب لأول مرة . أما في الستينات فنجد شيئاً آخر .

في كتاب م. مارن - غريزيباخ « طرائق علم الأدب » ( ١٩٧٠ ) تتباين الاتجاهات



التالية ، التي ينتسب أول اثنين منها بصورة رئيسية إلى الماضي : ١) الوضعية ، ٢) تاريخ الروح ، ٣) الطريقة الفينومينولوجية ، ٤) الوجودية ٥) الطريقة المورفولوجية التي ترى مارن - غريزيباخ أن غوته هو مؤسسها ، أما رائدها المعاصر الأول فهو غيوتنر مولر . وهي تفترض أن هذه الطريقة تنطلق من الفهم اللاعقلاني للشكل والصورة ، « الغشالت » ، ٦) المنهج السوسبيولوجي الذي ينتمي إليه أدورنو ، هاوزر والماركسيون ، ٧) البنيوية ، ٨) الطريقة الاحصائية . غير أن الطريقتين الأخيرتين لايجري بحثهما في هذا الكتاب الصغير لأن المؤلف لايعتبر نفسها واسعة الاطلاع (٤) وينتقل ، ر . ويليك ، في تبويبه للاتجاهات النقدية الأدبية ، من مبدأ ساد في الخمسينات . حقاً أنه يتحدث عن النقد الأدبي الماركسي ، ولكن كالحديث عن ظاهرة تنسب للماضي ولايستطع الاجابة عن القضايا الحية والمهمة حقاً التي تواجه العلم ، وهو يرى في النقد الأدبي السوفييتي مجرد تجسيد لعقيدة لا تأخذ الحياة في حسابها . ملفت للنظر أيضاً أن ر . ويليك يعتبر جورج لوكاتش ، « أبرز ناقد ماركسي معاصر » (كما يعتبر كتابه « الرواية التاريخية » رائعة ) ، كما أن النظر الأمريكي فوق ذلك يناقض ، في الأصل ، بين لوكاتش والماركسية ، باعتبار الماركسية ، من وجهة نظر ويليك ، لا تهتم « بالقيم الأدبية » التي يوليها لوكاتش اهتماماً معيناً (٥) . والواقع أن تأثير الماركسية في العلوم الأدبية في الغرب لايتقلص بل ينمو . وفي أوساط المنظرين الذين لايتجاوزون حدود النظرة البرجوازية نجد أن الاهتمام الجلي تماماً بسوسبيولوجيا الأدب يقود ، كما سنرى ، ولو بعضاً منهم إلى الاحتكاك بالدراسة الأدبية الماركسية .

كثيراً ما تردد في السنوات الأخيرة ، مثلاً ، في فرنسا ، إنجلترا ودول

أوروبية أخرى ، لدى معالجة طرائقية البحث الأدبي اسم لوسيان غولدمان مؤلف عدد من الأعمال في مجالات الفلسفة وعلم الجمال والأدب التي أبرزتها صحافة الطريقة السوسيولوجية .

ونوقف بهذا الخصوص عند أشهر كتبه «سوسيولوجيا الرواية» الصادر عام ١٩٦٤ ، لقد كان هذا الكتاب ثمرة عمل ل . . . غولدمن في مركز سوسيولوجيا الأدب لدى معهد علم الاجتماع في جامعة بروكسل . ومعروف أن ل . غولدمن يحاول إيجاد تأسيس لمقولة كتابه الرئيسية اعتماداً على منهجية ج . لوكتاش بالذات وبالدرجة الأولى على نظريته «ضرورة الواقع» . إنه يطمح لإقرار العلاقات المباشرة ، التي تتجاوز حياة العصر الأيديولوجية والفكرية ، بين البنية الاجتماعية - الاقتصادية للمجتمع ، من جهة ، و«بنية» الأدب من جهة أخرى ، مدخلاً تحت مفهوم «البنية» كلاً من الشكل والنوع الأدبي ومبادئ تصوير الواقع .

يقول ل . غولدمن: « يبدو لنا شكل الرواية نقلاً للحياة اليومية في المجتمع الفردي ولابد الانتاج الاستهلاكي إلى المستوى الأدبي» . ان غولدمن ، إذ يعتبر البحث عن علائق فكرية وايديولوجية بين الأدب و« الوعي الجماعي عقيماً ، يرى بينهما علاقة في «تشابه البنى» وحسب ، ثم ان « الوعي الجماعي» لا يتبدى لهذا العالم الاجتماعي أكثر من «انعكاس بسيط للحياة الاقتصادية» حيث أن «الوعي الجماعي» ، كما يتبين ، لا يعرف الصراع الفكري والتراعات الفكرية .

ويجد غولدمن تفسيراً لذلك ساذجاً ، غير أنه ليس جديداً نهائياً بل معروف جيداً في مؤلفات عدد من ايديولوجي المجتمع الرأسمالي المعاصر ، هذا التفسير

يقول: «إن البروليتاريا لم تصبح قوة ثورية مناقضة للمجتمع ، بل ، على العكس اندججت إلى حد كبير في هذا المجتمع» .

من هذه المقدمات ، ينبع ، على الأخص الاعتراف بممثلة «الرواية الجديدة» المحدثه بأنهم « الواقعيون الأكثر جدية» . ويرى ل. غولدمن عندروب- غرييه « ظهور عالم الأشياء المستقل الذي يمتلك بناءه الذاتية وقوانينه الخاصة التي يستطيع الواقع الانساني أن يجد التعبير عن نفسه وإلى حد ما من خلالها فقط» (٦)

وهكذا ، يجد ل. غولدمن تناسباً مباشراً بين بنية « الرواية الجديدة» والبنية الاجتماعية- الاقتصادية للمجتمع البرجوازي ، علماً بأن السياسة والايديولوجيا ، بالنسبة لهذا المجتمع وهذه الرواية ، تبدوان قليلتي الأهمية جوهرياً . وتحدد بنية « الرواية الجديدة» بشيئتها الخالصة ، أما بنية المجتمع فتحدد في الغالب ، ان لم يكن دائماً ، بالاقتصاد الذي يتقدم السياسة والحياة الروحية . الخ .

انطلاقاً من هذا ، فإن المؤلفات الواقعية حقاً في المجتمع البرجوازي المعاصر هي فقط تلك التي تتحاشى القضايا الفكرية والسياسية مقتصرة على التعبير الشئني التجريبي والوصفي - التعدادي للواقع وأفعال الانسان .

بالاضافة إلى ذلك ، تجدر ملاحظة أن ل. غولدمن يحاول ، في بعض الاحالات الأخرى ، أن يربط بني الأعمال الأدبية بـ «البني العقلية» لبعض الجماعات الاجتماعية مثلاً ، يربط ابداع مالرو بدور وأفكار «نخبة المتخصصين» (٧). غير أن الحديث ، حتى في هذه الأحوال ، ليس عن علاقة الأدب بالصراع الطبقي أو الفكري .

وواضح أن ج. لوكاتش يمكن أن يتحمل مسؤولية الطرائقية الدائرة في فلك ل. غولدمن بالقدر الذي تساعد فيه نظريته « ضرورة الواقع» بشكل فعلي

على تقليص دور رؤية الكاتب للعالم ، والحد من وعيه الفكري الهادف والانتقاص من الدور الايديولوجي للأدب . وعموماً ، فإن سمات المنحى السوسيولوجي العامي لم تكن غريبة نهائياً على ج. لوكاتش . ومن الواضح ، إلى جانب ذلك ، أن ج. لوكاتش في أعماله الرئيسية التي كتبها قبل عام ١٩٥٦ عالج الأدب على أرضية الصراع الطبقي للعصر وانطلاقاً من هذا الصراع ، هذا إذا أغفلنا الحديث عن أن مجموعة كاملة من أعماله موجهة تماماً لنقد الأفكار الرجعية في حقل الفلسفة ، علم الجمال والفن ونقد الانخطاطية ( الديكاديس ) .

إن ج. لوكاتش ليأنف من التوقيع على قبول هذه الآراء المبسطة التي يطرحها ل. غولدمن ، علماً بأن الأول قد أعطى حقاً دافعاً قاد إلى تلك الآراء . ولكن لماذا يبحث غولدمن من نفسه عن مساندة منهجية في أعمال ج. لوكاتش؟ يجب الاعتراف أنه في هذا الصدد ليس وحيداً الآن بين النقاد الأدبيين البرجوازيين . ومع ذلك ، فعلينا أن نأخذ بعين الاعتبار الجانب الآخر من المسألة . وفي وسع كتب ج . لوكاتش أن تثير اهتمام عدد من علماء الغرب ، الذين لا يرغبون في اعتناق الايديولوجيا البرجوازية بشكل أعمى ، بمعالجتها آراء ماركس ، أنجلز ولينين في الأدب ، وهذا ، في حده الأدنى ، ينطبق أيضاً على كتاب ل. غولدمن ، إذ أنه هو الآخر يستشهد بماركس محاولاً إيجاد أساس لنظريته .

يتبين أن المنحى السوسيولوجي لدى كل من ج. لوكاتش ول. غولدمن جذاب بالنسبة لعدد من العلماء غير الراضين عن حالة النظرية الأدبية البرجوازية والباحثين عن طرق جديدة .

ويثير الفضول أن دارغاليماز ، إذ تقوم بالدعاية لكتاب غولدمن ، تشير إلى

«إثارته» المنبعثة من أن «الجماعات الاجتماعية هي التي تعتبر منبعاً لظواهر الفن وليس الأفراد المنعزلون بالرغم مما هو واضح من أن هؤلاء بالذات هم الذين يدعون المؤلفات» .

من الطبيعي ، من وجهة نظر القارئ ، أن هذه الكلمات تبدو ساذجة للغاية . ولكن الدار المذكورة تعرف جيداً أولئك الذين تتوجه إليهم . فعلاً ، ان القارئ الفرنسي قد ألفت الدراسات الأدبية التي تفسر كل عمل أدبي بشكل ذاتي محض ، والتي لا ترى فيه أكثر من شيء فردي ، وفي نهاية المطاف ، غير قابل للادراك لدرجة أن الدراسة الاجتماعية الباحثة عن تفسير شرعي من الناحية الاجتماعية لظواهر الأدب ، تبدو مثيرة . ولتقوم مواقف علماء الاجتماع الفرنسيين المعاصرين الذين يصرون على تسمية أنفسهم علماء اجتماع بنيويين نتوجه إلى آراء أحد البارزين بين اتباع غولدمن : ج. لينهاردت عام ١٩٦٦ .

ففي جداله ضد «النقد السيكولوجي» المعتمد على فرويد ، من ناحية ، وضد نفي العلاقات السوسولوجية التي تميز المذهب الوجودي ، وضد الحجج المؤيدة للقول بأن التعبير الأدبي يمكن أن يكون فردياً فقط ، من جهة أخرى ، وهما ناحيتان يطرحهما نصير الوجودية س. دوبروفسكي ، يقول لينهاردت: «إن بنية الفكر ، نظام المقولات ورؤية العالم أمور ليس في مقدور الفرد المستقل أن يخلقها . إنه يرث اللغة معتمداً بشكل واسع على التجربة التي تتبلور فيها . إنه يرث أيضاً . . . نظام القيم العقلية وطرائق التقويم التي يمكن تسميتها بالمصطلح الشامل : رؤية العالم . . . إن مهمة البنيوية النشوئية ( أي المنحى السوسولوجي - المؤلف ) هي أن تجد في العالم المتخيل المعبر عنه في العمل الأدبي بني رؤية العالم أي البنى المميزة

لذلك الجماعة الاجتماعية التي يرتبط بها الكاتب بهذا الشكل أو ذاك ، والتي استمد منها تلك الرؤى» (٨)

إن لينهاردت حق تماماً إذ يقف ضد محاولات « النقد السيكلولوجي » الفرويدية التي ترى منابع العمل الأدبي في اللاوعي .

ومن الضروري ملاحظة ذلك لأنه أصبح ملحوظاً ميل ل. غولدمن ، وخصوصاً في أواخر حياته ( مات عام ١٩٧٠ ) ، لتوحيد الآراء المتحدرة من الماركسية ، مع غيرها من الآراء ذات الطابع الفرويدي . وهكذا فإن غولدمن ، في مجادلته التي بدأها منذ عام ١٩٦٥ وطبعت موادها عام ١٩٧٠ ، حاول أن يوحد طريقتي ماركس وفرويد مسمىاً تعاليمهما بـ «البنويات النشوية» (٩) ، إلا أنه يشدد على الفروق القائمة بينهما .

لقد أراد غولدمن أن يوحد نظرية فرويد عن الفرد بنظرية ماركس عن المجتمع ساقطاً في ما يميز العالم البرجوازي من غمغمة تقدير كاف للنظرية الماركسية – اللينينية حول الفرد .

ولنعد إلى لينهاردت . جوهرى أيضاً أنه لا ينطلق من البنى الاقتصادية بل من البنى الفكرية والأيدولوجية . ومن الطبيعي تماماً أن يبحث عن الجذور الفكرية والروحية لهذا العمل الأدبي أو ذاك في سيكلوجيا وأيدولوجيا هذه الجماعة الاجتماعية أو تلك . غير أن ذلك لا يعني نهائياً أن الكاتب يصور آلياً وكما في مرآة ويبعد بناء رؤية العالم التي تميز مثل هذه الجماعة الاجتماعية . إذ كان يجب ، إذا طرحنا المسألة على هذا الشكل على جميع الكتاب ، المرتبطين بهذه الجماعة ، أن يكونوا متشابهين في جوهرهم .

حقاً إن لينهاردت يلاحظ أن رؤية العالم التي تضعها الجماعة تعتبر بالنسبة للكاتب مجرد شكل ينصهر ويتشكل فيه « عالم خيال المبدع ، العالم الذي تنعكس فيه شخصية الأديب بحرية » . غير أنه من خلال مجمل مسار مناقشات لينهاردت يتضح أن الكاتب ، من وجهة نظره ، عاجز عن تكوين رؤيته للعالم لأنه « حتى دون أن يفكر ( أي بدون وعي - المؤلف ) يستغل بذلك المنهج النظري الموضوع تحت تصرفه » (١٠) ويقود مثل هذا الموقف إلى الانتقاص من عقيدة الفنان واستقلالية موقفه الفكري - الإبداعي وبحته عن الحقيقة . وهكذا تنكشف هنا أيضاً التزعة الموضوعية الخاصة عموماً بالمنحى الاجتماعي ، كما رأينا .

وتنعكس هذه التزعة لدى ممثلي المنحى الاجتماعي في علم الأدب ( وبجلاء كامل عند غولدمن ) في أن « اكتشاف » الجماعة الاجتماعية التي استلذت هذا العمل أو ذاك تعتبر ، بالنسبة لهم ، فعلاً حداثياً يعنى أنهم لا يقفون من هذه الجماعة أي موقف فكري واضح ولا يسمون لها وزناً من وجهة نظر التقدم الاجتماعي .

ويحدد المنحى الاجتماعي في النظرية الأدبية تصوراً خاصاً لدى بيير ماثيريه مؤلف الكتاب الكبير عن نظرية الإبداع الأدبي والذي يتوجب النظر إليه كممثل لمدرسة علم الاجتماع الأدبي الفرنسي . ولكن ماثيريه يتعلم بدقة أكثر ، مما يفعل ذلك ل. غولدمن ، من ماركس ومن لينين أيضاً وعلى الأخص . أن جزءاً هاماً من كتابه مخصص للبحث التفصيلي في الأعمال اللينينية حول ليف تولستوي وللاستنتاجات المنهجية التي يصل إليها على هذا الأساس . وهنا تكمن القيمة الضخمة للكتاب الذي أثار أصداء إيجابية في الدوريات العلمية التقدمية في فرنسا (١١)

لقد أشار العلامة فيرنر كراوس ، في مقال له إلى أن كتاب ماثيريه يعرف

في نظرية الابداع الأدبي «كنظام تعدد الأشكال» الذي يمتلك حركته ومسار المتغيرات والمتناقضات المرتبطة به (١٢) وجهة النظر المثمرة هذه هي، بالتأكيد، التي أعطت المؤلف امكانية الوقوف في - وجه اعتبار العمل الأدبي كبنية جامدة : ولكن ماثريه، حين يمس بشكل مباشر مسائل الايديولوجيا المنعكسة في العمل الأدبي، يقع في تبسيطات محددة لاتمت إلى لينين بصلة. يقول ماثريه : «... إن وجهة نظر تولستوي، كفرد تتحدد بمنحدره الاجتماعي : فالنبيل تولستوي يمثل بشكل طبيعي، إذا أمكن القول، أرستقراطية ملاك الأراضي». وتولستوي في أعماله الأدبية يستند إلى الايديولوجيا التي لاتعتبر خاصة به «بشكل طبيعي» : أي إلى ايديولوجيا الجماهير الفلاحية» (١٣).

ما من شك في أن لوجهة نظر ماثريه فضائل معينة بالمقارنة مع النظريات التي تميل إلى هذه الدرجة أو تلك وبسبب مختلفة من الوعي إلى تصغير أو رفض الدور الايديولوجي للأدب. غير أن تلك الفضائل محدودة برغم ذلك . فالقضية هي أن ماثريه لا يولي الأهمية المطلوبة للدور النشط للكاتب في تشكل وتطور الايديولوجيا : « يبدو الكاتب مجرد مؤلف للأيديولوجيا التي يتضمنها انتاجه الابداعي، والواقع أن هذه الايديولوجيات تشكلت بمعزل عنه. إنك تجدها في كتبه كما وجدها هو في الحياة » (١٤).

ولكن ما يلفت النظر قوله أن مثل هذا الحل للمسألة يتحاشى قضية كيف ولماذا استطاع الكاتب إيجاد هذه الايديولوجيا وأن يحسدها .

بالأضافة إلى ذلك فإن ايديولوجية الفلاحية التقليدية القديمة، في هذه الحالة المعنية، تنفصل عن سيكولوجيته ونمط حياته، حياة كلها التي انعكست بصورة شخصية



فريدة في النتاج الابداعي لدى تولستوي ، كما يتم تحاشي كون الجوانب الاخرى وميزات امزجة الفلاحين لاقت تجسيدا عميقا عند كل من شيدرين ونكراسوف وتشير نيفسكي .

أما تجربة العصر فتؤكد أن الكاتب ، كفرد يندغم أكثر فأكثر مع المضمون الروحي والايديولوجي لتجاهه الابداعي . أن الكاتب يتمثل الحياة الروحية وايدبولوجيا وسيكولوجيا هذه الطبقات والفئات الاجتماعية أو تلك . وهو بذلك يساعد بنشاط ، وبطرق الخاصة ، في تكون هذه السيكلوجيا والايديولوجيا ويضفي على حياة العصر الروحية سمات عميقة في تميزها ويخلق لوحة واسعة للواقع غير مغلفة أو محبوسة نهائيا في حدود تجربة احدي الجماعات الاجتماعية التي يرتبط بها في نتاجه الابداعي أكثر من سواها .

ان عزل دور الكاتب هذا يقود الى الانتقاص من الأهمية الفكرية الابداعية الى المعارضة بين الفنان والانسان وإلى اعتنام فهم واحد لهما التناقضية المعقدة . وبالطبع ففي مقالات لينين الكلاسيكية حول تواستوى نجد ان الفنان العظيم لا يتفصل عن الانسان وعن تجربته الحياتية والاجتماعية . لذلك يقول لينين ان تولستوي قد انسلخ عن النظرات التقليدية لذلك الوسط الذي ينتمي اليه ولادة وتربية (١٥) إن المنحى السوسيلوجي يرحل . غولدمن ، يلاقي الآن في فرنسا نفوذا متناميا وكثيرا ما يصنفون هذا العالم وانصاره في صف النقد الماركسي . أما غولد من فيرى انه انما يطور الطريقة الماركسية بأمانة (١٦)

ولتوضيح ما يميز موقف ل . غولد من والباحثين القريبين اليه بهذه الدرجة أو تلك ربما يكون مفيدا مقارنة ذلك الموقف بوجهة نظرف . كافاليس مؤلف مقال « الظروف الاقتصادية واساليب الفن » التي نشرت عام ١٩٦٤ في المجلة الرئيسية

المختصة بعلم الجمال في الولايات المتحدة الأمريكية .  
يخال وكأن ف . كافاليس يسير في نفس الطريق التي يسلكها ل . غولد من  
باحثاً عن مطابقات مباشرة بين الظروف الاقتصادية والاتجاهات والاساليب في  
الفن . ولكن كيف يفعل ذلك .

دونما برهان على الاطلاق ودونما اللجوء إلى تحليل محدد لاي مادة أدبية فنية  
نجد أن ف . كافاليس يبني جدولاً مختلفاً يشمل جميع العصور والمراحل . ويرز  
هذا الجدول ، مثلاً ، أن الفن التجريدي يناسب من جهة ، المرحلة البدائية ، ومن  
جهة أخرى ، المجتمع الصناعي المعاصر ، لأن « التنظيم الاقتصادي العلمي يفرز  
نزعات تقود الى المدرسة التجريدية » . ولذلك ، ففي الولايات المتحدة الأمريكية  
وفي الاتحاد السوفياتي ، يجب أن يسيطر المذهب التجريدي . ولكن بما انه لا يسيطر  
في الاتحاد السوفياتي ، فإن ف . كافاليس يفسر الامر بالقمع المصطنع للترعات الطبيعية  
ثم يستشهد بأن فيزيائيي الفترة السوفيات ، طبقاً لمعلوماته ، يفضلون التجريدية . .  
ليس عجباً ان ف . كافاليس يعزل نفسه منذ البداية عن (الوحدانية الاقتصادية)  
(١٧) اي عن الماركسية

واذا كان النقاش العلمي ممكناً مع ل . غولد من فان نتائج ف . كافاليس  
لا تملك أي شيء مشترك مع العلم . ان مجمل ما قلناه يساعدنا على توضيح تلك الأهمية  
الايجابية التي يمكن ان تناها اعمال مشابهة لكاتب ل . غولد من و ب . ماسيري في  
جو العلم البرجوازي .

وتؤكد هذه الأهمية بواسطة تلك الاعمال في حقول سوسيولوجيا  
الادب التي تبرز فيها حدة المعارضة بين سوسيولوجيا الادب وبين الماركسية ، مع  
العداء المكشوف للماركسية من جهة ، كما يبرز الاقرار ، من جهة أخرى ،

بالنظريات الذاتية واللاعقلانية والتقليدية بالنسبة للعلم البرجوازي .

ويلفت النظر في هذا الصدد كتاب هانس فيوغن الصادر في بون عام ١٩٦٤ تحت عنوان « الاتجاهات الرئيسية للسوسيولوجيا الأدبية وطرائقها » .

يقف المؤلف مباشرة ومنذ البداية ضد « خطأ البحث الماركسي مع السوسيولوجيا الأدبية » ، وفي كتابه هجوم متكرر على الشيوعية والماركسية التي ينسب إليها « الآمال » التبشيرية والطوباوية .

ويتلخص جوهر نظرية ه . فيوغن بأن الأساسي في سوسيولوجيا الأدب هو « الاقتراب من طريقة البحث التجريبية » . فسوسيولوجيا الأدب ، برأيه ، تدرس « نشاط الناس الذين يساهمون في الأدب » هذه السوسيولوجيا « لا تهتم بالأدب كمادة جمالية » . والحال « إذا كانت سوسيولوجيا الأدب تشمل الكاتب في إطار دراستها فمعنى ذلك أن الحديث يدور لاعتبار دور معين بل عن نموذج » .

ومن زاوية النظر هذه يتناقل ه . فيوغن بين تاريخ الأدب وبين السوسيولوجيا في الأول ، برأيه ، « الفردنة » ، وفي الثاني « النمذجة » .

بهذا يرتبط ماهو أكثر جوهرية في المناقضة : التأكيد على استحالة إيجاد أية شرعية تنسحب على هذه الأعمال الأدبية أو تلك ، يقول ه . فيوغن : « من غير الضروري بل ومن غير الممكن للطريقة التاريخية الأدبية أن تستخدم المفهوم الطبيعي - العلمي للشرعية . . إن الحتمية السببية ذاتها في الحالة الفردية المحددة تظل دوماً وراء حدود ماهو شرعي » . ويستشهد ه . فيوغن بمقولة ماركس فيبر « لاعقلانية الحادثة الوحيدة » . (١٨)

إن ه . فيوغن ، إذ يرفض وجود القوانين الموضوعية لتطور الأدب ، يهاجم

بعنف مبدأ التزام الأدب الذي أسسته الماركسية اللينينية وذلك بالضبط لأن هذا المبدأ ينطلق من القوانين الموضوعية-التاريخية للواقع نفسه وللأدب أيضاً . فهو لايقبل كون مبدأ الالتزام يعترف بـ «وجود الواقع المستقل عن الأدب» (١٩) كما يقف فيوغن ضد نظرية الانعكاس أيضاً .

وهكذا فإن مادة تاريخ الأدب تظل في تصور ه. فيوغن في المحصلة لاعقلانية ولا تخضع بالادراك ، أما مادة سوسولوجيا الأدب فتخضع فقط للدراسة التجريبية المحضة .

ثم أن ه. فيوغن ينسب إلى مادة سوسولوجيا الأدب لا الأدب كما هو بل مجرد مشاكل القارئ والنشر وتجارة الكتب والعمل المكتبي وتنظيمات الكتاب .. وغيرها . ويضاف إلى هذا أيضاً النقد كوسيط بين الكاتب والقارئ ، غير أنه ، مع ذلك تلاحظ ضرورة تجاوز المسائل ذات الطابع الأيديولوجي .

إن المذهب التجريبي ، كسمة مميزة لسوسولوجيا الأدب ، يتأكد بواسطة اعتبارات الكاتب التالية :

« بما أنه لاينصح بادراك مفهوم القانون الطبيعي-العلمي بالنسبة لسوسولوجيا فانه يجب أن تقتصر سوسولوجيا الأدب على ابراز المسارات النموذجية وأوجه السلوك وعلى تفسيرها الوظيفي » (٢٠) وهكذا من وجهة نظر ه. فيوغن ، فإن تتبع المسارات النموذجية بواسطة سوسولوجيا الأدب يجب أن تعتبر وتقدم بصفتها مجرد ابراز تجريبي ، ويظل في الحقيقة ، غير واضح اطلاقاً ، أي مضمون في هذه الحالة يدخل في مفهوم « النموذجي » بالذات .

طبعي أن سوسولوجيا الأدب يجب أن تضع في اعتبارها الميزة «الخصوصية» لقوانين تطور الأدب ، غير أن معارضة هذا الاقرار « التجريبي بدراسة ماهو

شرعي نازمنا على الافتراض أن فيوغن يتحاشى عموماً القوانين النموذجية باعتباران الكشف عنها قادر بهذا الشكل أو ذاك على الاخلال بهذه الخصوصية اللاسبية، اللايديولوجية واللاعقلانية- الفردية التي يعتبرها هذا الباحث مميزة بشكل عضوي للعمل الأدبي .

وقد غير هـ. فيوغن فيما بعد وجهة نظره بعض الشيء إلا أنه لم يعد النظر فيها جذرياً . وانعكس هذا في مقدمته لمختارات الأعمال الأدبية السيكولوجية الصادرة في ألمانيا الاتحادية والتي تضم ، إلى جانب فصل الدراسة الأدبية الماركسية ، مقالات نيتشه ، أدورنو ، فولدمن وعدد من الباحثين الآخرين ويشير هـ. فيوغن في مقدمته لهذه المختارات إلى ضرورة دراسة « العلاقات المتحولة فيما بين المجتمع والأدب » ويعترف بـ « إمكانية تأثير العوامل الاجتماعية للأدبية . . على واحد من عناصر المنهج من حيث يستمر فيما بعد هذا التأثير تناسباً مع الصفة الملازمة للمنهج » . ولكن فيوغن يلمح في الحال إلى رفضه المبدئي لـ « النقد الاجتماعي » الذي يتوجه إلى « المجتمع ، كنظام اجتماعي متكامل ، من خلال أدبه » . إذ ينتج عن ذلك «دعوى الالتزام التي يرفعها الناقد» الأمر الذي يناقض ، برأي فيوغن ، «العلم التجريبي» الذي يعتبر هو بالذات ممثلاً له .

كما أنه يشكك أيضاً بالتصورات حول علاقة الأدب بـ «عوامل طبقية من نوع خاص » وأكثر من ذلك بالصراع الطبقي . ومع ذلك يثير هـ. فيوغن الآن المسألة حول تحليل الأعمال الأدبية الموجه إلى تأويل البنى الاجتماعية الموضوعة في الأدب(٢١) وإلى مضمون الأدب. مما يترتب عليه الوصول إلى نتيجة حول ضرورة دمج جهود السوسولوجيا الأدبية وعلم الأدب ، غير أن فيوغن بالذات يقوم

امكانات مثل هذا المضمون بشاؤم جلي واضح .

لقد لوحظ بشكل صحيح تماماً ، في المجلة الفلسفية الصادرة في ألمانيا الديمقراطية ، أن فيوغن يطمح إلى « المذهب الموضوعي الذي يعتبره مترهاً عن التقويمات العقائدية والسياسية والمرتبطة عموماً بأي موقف كان » (٢٢) .

لقد توقعنا بشكل تفصيلي نسبياً عند كتاب هـ. فيوغن لأن مواقفه في قضايا سوسولوجيا الأدب نموذجية تماماً بالنسبة لعدد من الباحثين البرجوازيين . أنهم أولئك الذين يرون في المنحى السوسولوجي التجريبي وسيلة لتجاوز عقبات بيئة تقييمها الآراء الذاتية في وجه مختلف أنواع العلم الأدبي .

وبمقدار ما يتعذر الرضا القاطع لعلاقات الأدب بحياة المجتمع يبدو مغرباً لعلماء هذا النوع فصل هذه العلاقات عن تاريخ الأدب و«نقلها» إلى حقل السوسولوجيا التي تقتصر على تأويل تجريبي للقضايا المطروحة . وهنا يكمن الفرق الجوهرى بين مواقف هؤلاء العلماء العلمية وبين آراء لوسيان غولدمن بالذات الطامح إلى تفسير سوسولوجي للأدب نفسه .

إن الباحثين من أمثال فيوغن يبذلون قصارى جهدهم لمناقضة هذا المنحى السوسولوجي الذي هم من أنصاره ، مع الماركسية اللينينية ونظرية الانعكاس . ويستعرض هـ. فيوغن آراء من هذا النوع بتفصيل وتنظيم أكثر فقط ، وبإدعاء دوغمائي بأنه على صواب لا يقبل الجدل ، الأمر الذي يتصف به عدد من تفسيرات الأطروحات الأكاديمية الألمانية الغربية ( كتاب فيوغن كأطروحة تم الدفاع عنها في جامعة ماينتس ) . ولكنه يعبر عن آرائه وهي أبعد من أن تكون آراء وحده . إذ يعترف هنريك ميثير ، كما رأينا ، بسوسولوجيا الأدب بأنها «موضة»

وينسب إليها دراسة تأثير وإدراك الأدب كمصدر للاخبار والمسائل نشر وحفظ الكتب ، ويعلم في إحدى مقالاته أن للعمل الأدبي « تأويلاً فردياً » فقط مجرداً من القيمة الموضوعية وعاجزاً عن استنفاد سرود الابداع الشعري . لذلك فإن « تفسير العمل الأدبي هو بالضبط الذي يقود بعيداً عن ذلك العمل » (٢٣) وهكذا فإن هنريك ميشير أيضاً يجر الأدب كظاهرة جمالية إلى خارج حدود الدراسة السيكولوجية مثل هذا الموقف المنهجي للمنحى السوسولوجي الأدبي البرجوازي يساعد على ظهور بحوث متحققة تهتم بالمحيط الاجتماعي للكاتب أكثر من اهتمامها بنتاجه الفني . كذلك هو ، مثلاً ، كتاب م. كايزر « دراسات أدبية سوسولوجية حول نتاج غوتفريد كيلر » (٢٤)

إلى جانب ذلك تجدر ملاحظة أنه في البلدان الرأسمالية تظهر دراسات سوسولوجية معينة ومفيدة في حقل الأدب تطرح قضايا جوهرية جداً على أساس مادة واقعية ضخمة .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وتتميز هذه الدراسات بأن موضوعها يكون في الغالب الأدب المسلي . كذلك هو ، مثلاً ، كتاب فولغانغ لانغنيوخر « الرواية المسلية المعاصرة . حول تاريخ ونظرية الأدب الجماهيري » الذي صدر في بون عام ١٩٦٤ . ويركز لانغنيوخر اهتمامه على وسائل النشر الجماهيري وترويج الأدب ، وخصوصاً في الصحافة ، وعلى مسألة « الوظيفة الصحفية » للرواية . ويتوقف المؤلف خصيصاً عند هذه المسائل كما طرحت في ألمانيا الاتحادية في الخمسينات والستينات من هذا القرن . أما بالنسبة لمصائر الأدب في إنجلترا والولايات المتحدة في القرون ١٦-١٩ فهناك مقالات الباحث الأمريكي ل . ليفنتال التي نشرت أعوام ١٩٤٤-١٩٦١ ثم صدرت في كتاب

مستقل ترجم في ألمانيا الاتحادية عام ١٩٦٤ .

إنها لغاية في المتعة تلك المادة الأدبية والمصورة التي تميز «المسلسلات المصورة» الصادرة في فرنسا، وهي مادة منشورة في العدد الخاص من «ليترافرانسيز» الذي أشترك فيه باحثون من مختلف الاتجاهات الأيديولوجية . إن مجرد الرقم وحده (٢٦ مليون نسخة شهرياً) في فرنسا ( بما في ذلك ما هو مخصص للأطفال ) يشير إلى أهمية هذا الموضوع (٢٥). ولكن مغزى هذه الظاهرة ودورها في الحياة الثقافية للبلاد يلاقيان تفسيرات مختلفة للغاية .

فمثلاً ، تعتبر استاذة معهد النشر الفرنسي المتخصص بقضايا سوسولوجيا وسائل الاتصال الجماهيرية أفيلين سولليرو ، أن أفضل « المسلسلات المصورة» تساعد على القيام باكتشافات في حقل الاستعادة الأدبية للغة الحديث ومن وجهة النظر هذه فإن ا. سولليرو ترى الجانب الإيجابي للمسلسلات المصورة على الأخص في أن مؤلفيها « حالفهم الحظ بشكل فائق بالمقارنة مع الكتاب الآخرين : إنهم غير ملزمين لأخذ النقد والخزعبلات الأدبية الموروثة والثقافة ( بحرف كبير ) بحسبانهم ، إنهم يكتبون بحرية متوجهين مباشرة إلى الجمهور العريض » . وتجد ا. سولليرو أن المسلسلات المصورة هي ثقافة أمامية ويخالفها الكاتب وعالم الاجتماع ألبرت ميمي الذي يرى وبشكل أكثر اقناعاً أن المسلسلات المصورة « دماغوجية محضة في حقل الثقافة » لأنه ليس لها « أهمية تعليمية أو إخبارية » ، إنها تتميز « بفقر يقود إلى البلبلة » (٢٦)

وهكذا نرى أن العلاقة القائمة في الدول الرأسمالية بين الأدب الرفيع الأصيل والأدب «الجماهيري» المسلي الموجه غالباً ( وخصوصاً في الولايات المتحدة الأمريكية )



إلى الهاء الجماهير عن المشاكل الاجتماعية الهامة حقاً ، إلى تضليل الشعب واصطناع بديل للقيم الثقافية الحقيقية ، هذه العلاقة أصبحت واحدة من القضايا الأساسية التي أصبحت مادة لدراسات سيكولوجية محددة . هذا التناقض الصارخ الذي لا يمكن تجاوزه في ظروف المجتمع الرأسمالي لا يمكن فهمه حتى النهاية إلا بواسطة العلم الماركسي اللينيني القادر ، من جهة ، على كشف وتجديد مغزى الأثر الجماهيري للسلسلات المصورة وأسسها الطبقية والاجتماعية في بلاد معينة والقادر من جهة أخرى ، وانطلاقاً من دراسة المضمون الموضوعي وقيمة الأعمال الأدبية المهمة على تفسير طابع الأثر الروحي الذي تمارسه هذه الأعمال والمساعدة تعزيز هذا الأثر وتقويته .

إنه لمفوض من وجهة نظرنا ، ذلك الفصل الميكانيكي للسوسولوجيا عن تاريخ الأدب ذلك الفصل الذي يقترحه كل من هـ. فيوغن ، وغ . ميثير ، دون الحديث عن فهمهما لهذا وذلك . ومن الطبيعي أن دراسات سوسولوجية محددة لها مادتها ، ودراسة قارئ الأعمال الأدبية ، مثلاً ، في ماضيه وحاضره لها جميع الحقوق في الاستقلال . غير أننا ، لدى دراسة القارئ نعتمد على الفهم الموضوعي — ، التاريخي لتلك المؤلفات التي تشده والتي تعتبر لاعتقالية وغير قابلة للدراك بالنسبة إلى فيوغن وميثير . والجانب الضعيف في عدد من الأعمال الأكثر قيمة بكثير في مجال سوسولوجيا الأدب ينحصر في أن مؤلفيها جرياً وراء «دقة» استنتاجاتهم مبالغون إلى الاقتصار على ملاحظات ضيقة نسبياً للصفة الفعلية ويعتبرون اقرار علائق الأدب الاجتماعية الواسعة والأكثر عمقاً أمراً اشكالياً .

وهكذا ، مثلاً يتحدث الاستاذ روبير اسكارني بوردو ذو الخدمات

الجلى في دراسة القارئ الفرنسي عن « فشل المنحى السوسولوجي الكاذب لدى نقاد وطنيين أمثال بيلينكسي » علماً بأنه يسعى لاقرار العلاقات التي تربط البنية الاجتماعية بالبنية الأدبية » (٢٧)

ويجب الاعتراف إلى جانب ذلك ، أنهم في بلادنا مازالوا يعيرون اهتماماً قليلاً جداً لدراسات سوسولوجية محددة في مجال الأدب . وعلى أية حال ، فمشكلة تناسب « المقروآت الأدبية الرفيعة والقراءة المسلية المحضنة تطرح ، في الحقيقة ، في واقعنا بشكل مختلف تماماً عما هو في الدول الرأسمالية ( هذا إذا لم نتحدث عن الماضي التاريخي لبلادنا ) .

بالطبع ، لا يوجد في الاتحاد السوفياتي ذلك الخطر المحدق بالفن الأصيل من جانب « الكتب التافهة » التي تسود في الدول الرأسمالية (٢٨). ومع ذلك فإن « الكتب التافهة » موجودة عندنا أيضاً متجلية في الكتابات البوليسية السيئة أو ترجمات مؤلفات مثيرة مثل « الاعتراف » المزيف لاديت ياف . ويجب أن نأخذ في اعتبارنا أيضاً أن قسماً من قرائنا يفهم بعض مؤلفات الكلاسيكيين ، وخصوصاً موباسان ، كـ « معادل للكتب التافهة » من نوع خاص .

إذ ليس المهم مانقرأ وحسب ، بل وكيف نقرأ أيضاً .

ومما لا يقل وضوحاً أنه وفي بلادنا بالذات ، أنه برغم التعدد الهائل للأذواق الفردية في القراءة برزت وتطورت ظاهرة ، تميز المجتمع الاشتراكي ، وحده ، هي أن « المقروآت » الأدبية واحدة بالنسبة إلى جماهير القراء الضخمة ويحددها ، بالدرجة الأولى ، الكلاسيكيات العالمية والروسية والسوفياتية . ذلك لا يعني ،

بالطبع ، أن الجميع يقرؤون شيئاً واحداً ، إنما يعني أن مختلف الناس يلتقون في اهتمامهم عند ماهو رئيسي وأساسي ومجسد في صور رفيعة التأكيد من حيث مستوى الابداع الفني .

وبصيغة أخرى ، فإن كل واحد عندنا تقريباً قد أحس أو أدرك حاجته وحقه وواجبه في دخول ذلك العالم من القيم الروحية الغدة ، العالم الكامن في الأدب الحقيقي .

وطبيعي أن هذا المسار المعقد لامتلاك مثل هذه القيم ، مسار التربية والتربية الذاتية ، غني بتناقضاته وانحرافاته واستثناءاته . غير أن توجه هذا المسار وتعاضله لا يمكن أن يثير الشكوك .

إن هذا ، بالطبع ، ليس معادلاً بقوته على الإطلاق للتأكيد بأن الناس السوفيات قد بلغوا مستوى ثقافياً واحداً . إلا أنه في مجال قراءة الأدب ، بالضبط يبرز تقارب الاهتمامات الثقافية بقوة على الأخص . طبعي أن قراءة العمل الأدبي الواحد يمكن أن تتم بأشكال مختلفة تماماً مستخلصين منه مختلف الأمزجة والفناعات والدوافع . وهنا تظهر الفوارق الفردية بل والجماعية في فهم القارئ .

إن دراسة عميقة لمطالبات القارئ من زاوية النظر هذه يمكن أن تقدم اهتماماً جدياً يزداد أهمية بمقدار ماتكون الخلفية التاريخية ومادة المقارنة مع الحياة الثقافية للبلدان الأخرى أكثر غنى وبنقصنا بشكل سافر « تاريخ القارئ الروسي » على الأقل خلال القرنين التاسع عشر والعشرين .

إن الدراسات القليلة في هذا المجال والتي بدأها في حينه ل. لينبورت ،  
1. توبوروف وغيرهما قد خدمت وتتطلب متابعة وتطويراً على أساس أكثر حداقة نظرياً ومشيع بمبادئ التاريخية .

ومن وجهة النظر ، خصوصاً في مجال استقطاب وقائع كثيرة ومتنوعة تستحوذ على الصحافة والأمور المكتبية والمستوى الثقافي للقراء والوضع الحياتي – المهني للكاتب ، فإن تجربة دراسات محددة يجريها علماء الاجتماع البرجوازيون أيضاً تغير اهتماماً معيناً . إن لدينا ما نتحدث عنه مع مؤلفي دراسات سوسيولوجية معينة في مجال الأدب وأن نتناقص معهم حول مسائل هامة في منهج الدراسات المعنية ، كعلاقة السوسيولوجيا وتاريخ الأدب ، وكمسألة طرق النضال ضد الكتب الرخيصة الغثة المسلية التي تشيع الفساد الأخلاقي استناداً إلى تجربة الثقافة الاشتراكية ، كمسألة تدقيق مفاهيم الكتب المسلية والمتعة ، ومسألة تفاوت وتباين القراء من حيث موقفهم من الصراع القائم بين الواقعية والتزعة التحديثية الخ . . . . .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وواضح أيضاً أنه من الممكن أن يساهم في هذه المناقشة ممثلو السوسيولوجيا البرجوازية الطامحون لايجاد وشرح علاقات الأدب الاجتماعية مهما كانت قابلة للنقاش هذه أو تلك من استنتاجات الباحثين ونرى ، عموماً ، أن الاتجاه السوسيولوجي للنظرية البرجوازية الأدبية يبدو فعالاً في منهجيته انتقائياً توليفياً ميالاً ، على الخصوص ، إلى المصالحة والحل الوسط مع البنيوية ونزعاتها الوضعية الجديدة ومع الفرويدية .

كثيراً ما يتبين أن المنحى السوسيولوجي هذا تجريبي جداً ، بل ويقع أحياناً في

خطأ التأويلات السوسيوولوجية العامة . غير أن نتائج الدراسات السوسيوولوجية ومضمونها المحدد أمور تستأهل ، كما سبق وأشرنا ، اهتماماً أكيداً .

## ● اشارات ●

- ١ - ويليك رينيه . مفاهيم النقد . ص ٣٤٥ - ٣٤٦ .
- ٢ - « شتوديوم جنرالي » ، ١٩٦٤ ، العدد - ١ ، ص ١ .
- ٣ - ترجم هذان الكتابان إلى اللغة العربية ( المترجم )
- ٤ - مارن - غريز يباخ ، ماتون . طرائق علم الأدب ، بيرن - ميونيخ ، ١٩٧٠ .
- ٥ - ويليك رينيه . مفاهيم النقد ، ص ٣٤٨ .
- ٦ - غولد من ل . « سوسيوولوجيا الرواية » ، باريس ، ١٩٦٤ ، ص ٢١٢ ، ٢٠٩ ، ٣٠ ، ٢٧ .
- ٧ - المرجع السابق ، ص ١٧٨ .
- ٨ - الطرق الحديثة في النقد . ص ٢٥٨ - ٢٥٩ .
- ٩ - النقد السوسيوولوجي والنقد التحليلي السيكولوجي . بروكسل ، ١٩٧٠ ، ص ١٩٥ .
- ١٠ - الطرق الحديثة في النقد . ص ٢٧٠ - ٢٧١ .
- ١١ - « الأدب » ، باريس ، ١٩٧١ ، العدد - ١ .
- ١٢ - « الجريدة الأدبية الألمانية » ، ١٩٦٨ ، العدد - ١٢ ، ص ١٠٦٩ .
- ١٣ - ماثيرييه بيير . من أجل نظرية للتشاج الأدبي .
- ١٤ - المرجع السابق ، ص ١٣٨ .
- ١٥ - أنظر : لينين ف .إ. ليف تولستوي والحركة العمالية المعاصرة . الأعمال الكاملة ، الطبعة

١٦ - في مجاد التي مع مؤلف هذا الكتاب بخصوص تحليل لنظريته الذي قدمته في مقالتي المنشورة في مجلة « مسائل الأدب » (التحليل معاد في المقالة التي بين أيدينا) يرى ل. غولد من أنني اتهمه دون أساس بتفسير بنى العمل الأدبي بشكل أحادي الجانب ومبني على الاقتصاد فقط . ولكن غولد من لا يستطيع أن يدحض أو أن ينفي ان مثل هذا التفسير ، في كتابه عن سوسيولوجيا الرواية ، يحتل المكان الأول علماً بأنني لمحت ، كما هو واضح ، إل أن ل. غولدمن ، مثلاً ، في تحليله لتنتاج مالرو يتوجه إلى « البنى العقلانية » .

ويجب القول ، من جهة أخرى ، أن ل. غولدمن في أعماله الأخيرة وخصوصاً في عمله المنشور في نفس تلك المجموعة التي ضمت ترجمة مقالتي والنقاش معي ، أقول أن غولدمن في تحليله لمسرحيات جان جينيه يربط الأدب بالصراع الفكري لدرجة أكبر كثيراً مما في كتابه عن سوسيولوجيا الرواية .

غير أن غولد من يقف « الكلاسيكي » نفس الموقف القائل بأن لكل عمل أدبي مهم يطابق « رؤية العالم لدى هذه الفئة الاجتماعية أو تلك وان الفنان مغلق فيها لان رؤيته للعالم تسيطر على العكس الموضوعي للواقع ولأنها أكثر جوهرية من ذلك العكس . ان وجهة نظر غولد من ، في هذا الخصوص ، تسمي الإعتراضات المشابهة لتلك التي كنا قد وجهناها إلى بيرر ماثيري .

ليس مصادفة ابداً تصريح غولد من انه عارض بقوة دائماً « نظرية الانعكاس »

ان غولد من يحق عندما يقف في الحال لدى نقاشه مع ر . جونز - أمريكا - ضد المحاولات المرفوقة جيداً لإخراج الأدب إلى ما وراء الصراع الاجتماعي ، ولكنه لا يرى انعكاس الأخير في الأدب وخصوصاً في نتاج جينيه .

١٩٦٤ ، ج - ٢٢ ، العدد - ٤ ، ص ٤٣٥ -

١٨ - فيوغن هانس نوربرت ، الإتجاهات الأساسية في الأدب والنوسولوجيا وطرائقها ، بون ،

١٩٦٤ ، ص ٣ ، ١٤ ، ١٩

١٩ - المرجع السابق ، ص ٩٩ ، ١٠ .

٢٠ - المرجع السابق ، ص ٢٩ .

٢١ - طريق الأدب والنوسولوجيا ، ١٩٦٨ ، ص ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٢ .

٢٢ - الجريدة الفلسفية الألمانية ، ١٩٦٩ ، العدد - ٩ ، ص ١١٤٥ .

٢٣ - « شتوديوم جنرالي » ، ١٩٦٥ ، العدد - ٦ ، ص ٣٩٨ - ٣٩٩ .

٢٤ - كايزر ميخائيل . دراسات في الأدب والنوسولوجيا . . بون ، ١٩٦٥ ثم أنظار غ .

ريختر في - « الجريدة الأدبية الألمانية » ، ١٩٦٧ ، العدد - ٨ ، ص ٧١٤ - ٧١٦ .

٢٥ - « الأدب الفرنسي » ، ١٩٦٦ ، العدد ١١٣٨ ، ص ٢٤ .

٢٦ - المرجع السابق ، ص ١٠ ، ١٤ .

٢٧ - الأدب والمجتمع ، باريس ، ١٩٦٩ ، ص ١١ .

٢٨ - هناك معلومات تقول إن ٧٪ فقط من القراء في ألمانيا الاتحادية يفضلون الأدب الجاد : .

# القصة القصيرة

قصة الكاتب الهندي : أرفيند جوكيل  
ترجمة : صالح سلمان

أرفيند جوكيل ، واحد من رواد القصة القصيرة الحديثة « المارتاوية »  
« المارتاوية » منسوبة الى الشعب الهندي الذي يسكن في الركن الغربي واقليم  
بومباي « ، ظل يكتب لمدة من الزمن تتجاوز العقد حيث نشر اثناء هذه الفترة  
الزمنية اثنتا عشرة مجموعة من قصصه القصيرة ، وهو كاتب واقعي له قدرة  
على وصف الظلال الدقيقة للوجدان . وبحكم وظيفته كعامل نباتي فقد درس  
جوكيل الصحافة التقنية في جامعة وسكنس في الولايات المتحدة الامريكية ، انه  
يمتلك ايمانا كبيرا بالقصة القصيرة وسيطر على عالم كبير من القراء .

على بعد خمسة اميال من « بونا » كانت تعيش باغيرائي في كوخ صغير .  
كانت تكسب عيشها عن طريق تأمين الفاكهة والخضار لمقاصف بعض الكليات  
والاندية المختلفة في المدينة . وكان عليها ايضا ان تعمل اخاها الاصم الابكم  
الذي كان يحمل المؤن بين الفينة والاخرى الى امكنتها الخاصة . كان بمقدور  
باغيرائي ان تضاعف كسبها بسهولة عن طريق تزويد العديد من المؤسسات  
بحاجياتها الاخرى لكنها لم تشأ ان تجمع ثروة وافرة . انها تعيش وحيدة ، رغم  
كونها متزوجة واخوها المعنوه في حالة غير مناسبة لان يتزوج .



في كل شهر او كل اسبوعين كانت تقوم برحلة الى سوق المدينة تشتري الخضار والفاكهة . وفي الطريق في احدى المرات فكرت بالـم كيف كانت حياتها ذات يوم ! مرة وفي نفس شوارع بونا وازقتها كانت تتجول باعتداد وسرور مرتدية افضل ملابسها ومتزينة بالحلي ! ولدى زيارة ارييادية لبونا برفقة عمها قابلت لأول مرة « دولاتي » الذي بهرها من النظرة الاولى واستمالها الى ابعد حد . وحدث بعد ذلك ما تصورته مستحيلا ! لقد وافق عمها على اختيارها وبارك زواجهما !

مرة أخرى ابتسم الحظ لباغيرائي فترة من الزمن . فمع اطلالة الحرب بدأ زوجها يجمع ثروة بشكل تدريجي . لقد تحول الى ذهب ذلك القرميد الذي كان يؤمنه لمختلف الانشاءات العسكرية .

ومع تراكم المزيد من المال ، جاءت الخمرة والنساء ! فوسائل دولاتي الشاذة على اية حال ، اثبتت تحديه والارته لباغيرائي . ان شخصيته القوية والشجاعة فعلت فعل الخمرة في اعصابها . فهو قد حقق توقعاتها كما لو كان قادرا على فعل ذلك فحسب . لقد اعتبرت ذلك حقيقة واقعة وادركت ايضا انه بدون حب دولاتي ستكون بالتأكيد في عداد الموتى .

لم يكن عناد دولاتي هو الذي بدد آمالها في النهاية كبيت من ورق للعب وانما حقيقة اتخاذ زوجة ثانية . ان حبها العاطفي كان انانيا وغيورا جدا بحيث لا يمكن ان تفسح المجال لامرأة اخرى ، وبكل تأكيد لزوجة اخرى ، ولكن سخرية ذلك كانت ان المرأة الاخرى في الواقع هي التي اقصتها عن البيت . ومنذئذ وهي تشعر كما لو انها تمشي عبر مقبرة آمالها ، كلما عبرت في شوارع بونا وازقتها .

وبسبب استمرارها في حب دولاتي وشوقها لمعانقاته النهمة والدافئة أصبحت مأساتها أكثر فداحة ، لقد بقيت بعيدة عن طريقه على نحو مثير للشكوك على الرغم من كل تحرقها وألمها الذي تعانيه . فلها كبرياؤها هي الأخرى . وكانت تعود الى كوخها فور انتهاء عملها .

كان مدير مقصف إحدى الكليات الذي قابل دولاتي وعرفه خلال أيام الحرب ينجح بملاطفة باغيرائي في بعض المرات لطيل زيارتها . ومنذ الوقت الذي سمع فيه ببأساتها أخذ يعاملها بشيء من اللطف . ولكن اذا ما حصل أن طال مكوث باغيرائي في مثل هذه الاوقات فإن هذا لكي تجد متنفسا لانكارها المؤلمة الخاصة أكثر من تمتعها بعشرة المدير ! لقد سبق للمدير ان عسرف دولاتي الامر الذي يبرر تحدثها اليه عن زوجها .

وذات مرة استجيب المدير ما يكفي من الشجاعة وقال :

« لماذا يجب عليك أن تحبي زوجك الى هذا الحد يا باغيرائي ، وانت تدركين الطريقة التي عاملك بها ؟ ألم يطردك من البيت تقريبا ؟ »

« اذن ماذا ! » قالت باغيرائي بلا مبالاة مصطنعة ، « فالرجل يحتاج الى وريث في النهاية . ما فائدتي له - فانا امرأة عاقر ! »

« آه ، ولكن يمكن للمرأة أن تنجب الاطفال حتى ولو تقدمت بها السن ! » احتج المدير وقد جرحته امانة باغيرائي الخالصة تجاه زوج لم يكن وفيها . « لكن ثماني سنوات لم تكن في أية حال بالوقت الطويل . » اضاف .

وساد صمت لفترة من الوقت . ثم أردف قائلا : « انظري يا باغيرائي فانت مازلت قادرة على انجاب طفل والتمتع بحياة سعيدة ايضا . »

لكن باغيرائي كانت قد سئمت الموضوع . حقا لقد شايقها المدير في

هذه اللحظة . التفتت اليه بغضب وقالت : « لا تتحدث عن هراء كهذا ، فانا اخص دولاني فقط بغض النظر عن الطريقة السيئة التي عاملني بها . مطلقا - مطلقا لا تات على ذكر هذا الموضوع . » وما ان تفوهت بهذه الكلمات حتى غادرت . وبوصولها الى الكوخ وجدت اخاها الاصم الايكم يغط في نوم عميق . هزته بعنف ومن غير رحمة وبخفته . ثم خرجت وجلست تحت شجرة من شجيرات الاناب (1) وروت جذورها بغيض غزير من دموعها . وبصوتها المهموس لعنت دولاني ثم استنجدت به برقة وشوق !

لم تذهب بعد ذلك لرؤية المدير طيلة بضعة اسابيع . لقد كان اخوها يأخذ المؤن اليه . لكنها لم تستطع ان تتجنب ذلك ذات مرة . فقد تركت الخضار والفواكه للخدم الاخرين في المطبخ بغية التخلص من ذلك . وبينما كانت على وشك المغادرة اوقف المدير حركتها وقال :

« هل يجب ان تغادري في الحال ؟ »

« نعم انني على عجل حيث لا اريد ان اذهب الى المعبد . »

« لماذا انت على عجل يا باغيرائي ؟ الان دولاني على وشك ان يحصل على

ورث ! » سال الرجل بقليل من الرضى المتسم بالقسوة .

وخزت الكلمات باغيرائي كآلاف من الابر المدببة . ومع ان المدير لاحظ

الالم على وجهها تابع يقول :

« منذ يوم واحد فقط شاهدت الانثين معا في السوق - اعني زوجك

وضرتك . اخبرك ان دولاني سيصبح ابا خلال ثلاثة او اربعة شهور . »

احست باغيرائي وكأنها تنزلق فوق سطح مكسو بالطحلب . بدا راسها

يدور وامام عينها ارتسمت بقع سوداء بشعة ...

وبقلب ثقيل كالرصاص قفلت عائدة الى البيت. تحت شجرة من شجرات  
الاناب المألوفة جلست لكن حتى الدموع هذه المرة لم تأت لنجدتها . ذلك لا يعني  
انها لم تكن تتوقع حصول الحادث عاجلا أو آجلا ، لكنها وقد أصبحت الآن وجها  
لوجه أمام الواقع ، فقد وجدت ان الصدمة أكبر بكثير من ان تحتل . فلم تتخل  
عن الامل في عودة دولاني اليها في يوم ما . غير انها احست ان الستارة قد  
اسدلت اخيرا على ايقاعات آمالها المحتضرة ، لابد أن دولاني سيضيع من  
الابتهاج في كونه ابا . اما وان زوجه الجديدة على وشك ان تنجب له طفلا الان  
فانه سوف لن يعود اليها ابدا - وهي المرأة المجدية - المرأة العاقر ! بعد  
ذلك تدفقت عينها فجأة بأعواج من الدموع التي طفقت تذيب برودة قلبها  
الجليدية ، حتى عندما الفجر ، فان غيوم القنوط السوداء لم تبرحها .  
لقد تركت أخاها الأبله يقوم على خدمة الزبائن . فهي كانت تخشى حتى من فكرة  
الذهاب الى بونا . فماذا لو قابلتهما في مكان ما ؟ كيف لها أن تحتل مشهد  
تلك المرأة مستحمة بمجد الأمومة ؟

ان كل ساعة أصبحت كابوسا بالنسبة اليها . لقد تخيلت ولادة الطفل  
- الابتهاج ! وتراءى لها دولاني بلاطف وريثه ! وفي الليل حلمت بالطفل نائما في  
المهد ، وذات ليلة تصورت للطفل يحبو وكأنه أفعى . نهضت باغيرائي صارخة  
ولمحت عينها الجاحظتان صورة ظلية لراس في النافذة بدلا من الطفل الذي  
يحبو والتقطت أذناها صوتا مألوفاً ينادي باسمها ويقول : « باغيرائي ، افتحي  
الباب . انه انا دولاني - افتحي الباب . »

فجأة فارقت باغيرائي جميع مخاوفها . واعترت جسدها رعشة من  
الفرح . وقفت ملتصقة في مكانها للحظة ثم اندفعت الى الباب . « اهذا انت  
يازوجي ، اهذا انت ؟ » تمتمت بارتياح وهي تسمح له بالدخول الى الكوخ ، مع  
ان أنفاسه كانت تصدر رائحة كرائحة الخمرة الريفية فقد حاولت ان تحضنه  
وعلى أية حال فكبرياؤها أكد ذاته وقالت :

« لماذا جئت ؟ ألكي تدعوني لحضور مراسم تسمية طفلك ؟ »

« لا تكوني حمقاء . فان ولادة الطفل لن تكون قبل مضي شهور ثلاثة » قال دولاتي محتجا .

« اذا ما الذي تبغيه ؟ ما الذي جاء بك في هذه الساعة الشيطانية الى هذه المرأة العاقر ، المنبوذة والسيئة الطالع . »

« تعلمين انه كان يجب علي أن آتي اليك منذ زمن طويل ؟ الا انك كنته تتجامينني باستمرار . لكنني لم أتمكن من تجنب المجيء الى هنا هذا النهار . لقد اجتزت هذه الاميال الخمسة عدوا . » قال دولاتي ومد ذراعيه ليحتويها بينهما . غير أن باغيرائي ابتعدت قائلة : « لكن لماذا ؟ الا تعلم أنني عاقر – ولا أستطيع أن انجب لك طفلا ؟ »

والآن ابندر دولاتي واذا : « لماذا أنت قاسية الى هذا الحد باباغيرائي ؟ فانا تزوجتها ارضاء لاهلي وبذلك يستطيعون أن يشاهدوا وجه الحفيد أقول لك ان هذه الشهور الثلاثة كانت عصبية ، وأنتي بحاجة اليك – فآه يا امرأة ، بجنون احتاج اليك . »

لم ينتظر منها موافقة . ارتج الباب ، أزاح عنها معطفها وراح يتلمسها بيده . لم يكن لباغيرائي أي خيار . ايقظت أخاها وأشارت اليه ان يذهب وينام على الشرفة . وبعدما ذهب ارتجت الباب هي بنفسها هذه المرة والتحمت بذراعي دولاتي المنتظرين والمتلهفتين ....

بعد تلك الليلة تراجعت الفيوم الكثيرة الداكنة الى افق ابعد . واخذت تستعيد باغيرائي سعادتها من جديد . فلم تعد تشعر بالفيرة من المرأة الاخرى التي حملت في أحشائها عقب دولاتي . وفجأة صارت الحياة بالنسبة اليها ذات معنى كبير . لقد عرفت الآن أين تكمن فرحتها .

ليلة بعد ليلة كان يجيء إليها دولاني حاملًا رائحة الخمرة ، وليلة بعد ليلة سلمت باغيرائي نفسها له بشكل عاطفي وبملء اختيارها . فأيامها لم تعد الآن كثيرة لأنها ملأى بذكريات تلك الليالي .

وبدأت باغيرائي تتحكم الآن بارادتها وأعدت رحلاتها إلى بونا . ومرة أخرى أصبحت أفضل ملابسها وكأنها في عرض ، كما أنها توقفت عن التحدث مع أي شخص تعرفه ، وأصبحت تتجول بجسدها المتأمل للقانع باعتزاز وابتسامة كتومة بسبب من سعادتها الخفية والفريدة . وفي الحال لاحظ المدير أيضا التغير باديا عليها فقال معلقا :

« انك تبدين يا باغيرائي معجبة بنفسك في هذه الأيام ! حتى انك تهملين عملك . فقد سمحت لاختك ان يجلب لنا أي شيء يريد . ما الذي يشغل اهتمامك كثيرا هذه الأيام يا باغيرائي ؟ » لكن باغيرائي ابتسمت قليلا وقالت : « اوه ، لا شيء — لا شيء على الاطلاق . »

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

لمح المدير شعاع أمل في مزاجها السعيد . وبدأ أنها قبلت في النهاية الشيء الحتمي ومحت دولاني من ذهنها . أو هل يمكن ان تكون قد عقدت عزمها مسبقا ؟

« هل تعلمين ان دولاني أصبح الليلة الماضية ابا لطفل ؟ هذا ما أخبرني به بائع الحليب ! لقد ضاع منك زوجك الآن وإلى الابد ! » توقف قلب باغيرائي من الخفقان للحظة لكنها بعد ذلك جمعت شجاعة كافية لتتها من المدير وتقول :

« لذلك تريد حلوى ! حسنا ، اليك هذه الروبيرة . اذهب واشتر نفسك . »

انتظرت دولاتي بتلك الليلة والخوف يستحكم بها . غير ان دولاتي لم يأت اليها - ليس في تلك الليلة ولا في العديد ، العديد ، العديد من الليالي التي تلت . لقد اثبتت النتيجة النافذة ان لها منافسا اخطر بكثير من زوجة دولاتي الثانية . لعنت زوجها واصبحت هزيلة بسببه .

وعادت الغيوم القاتمة . كانت باغيرائي تقوم بالرحلات الى بونا لانه كان عليها ان تفعل ذلك . وبهذه العملية فقط يمكنها ان تبقي نفسها منشغلة . حتى انها كانت تسمح للمدير في بعض الاحيان ان يقتنعها بمشاركته في وجبة الطعام . وفي مناسبة كهذه خاطبها الرجل بخبث لانه لم يقتط حتى الان بشكل كامل : « باغيرائي ، اني حائز على اجازة شهر وارغب في قسط من الراحة .

والهدوء . ماهي طبيعة المكان الذي تقيمين فيه ؟ » « اوه ليس مكانا مناسباً لقضاء عطلة بكل تأكيد . » اجابت باغيرائي .

فهم المدير الاشارة ولزم الصمت . للوهلة الاولى استهوت باغيرائي فكرة دعوته . لقد نسيها دولاتي ، والان بعد ان رزق طفلاً سوف لن يعود اليهانانية على الاطلاق . لكنها خجلت من افكارها بعد ذلك . وفجأة نهضت واستأذنت من المدير بالانصراف .

في تلك الليلة بالذات عاد اليها دولاتي . شاهدهت قرب النافذة وسمعت صوته بعد ذلك ينادي :

« باغيرائي ، انه أنا ، زوجك ، افتحي الباب . »

سمحت له بالدخول لكنها سألته بحدة وهي تمسك بمعصمه : « لماذا جئت ثانية ؟ لماذا تركت زوجك وطفلك ؟ »

اوه ، اجل ، اجل انهما هناك ، الا ان طفلاً آخر في طريقه الان . اين تراني ذاهب ، وماذا علي ان افعل بابا غيرائي ؟ ..

وقبل ان تتمكن من التفوه بكلمة ، حطمت مقاومتها لمسة من جسده الجائع المتوتر ، لقد نسيت المرأة الاخرى – نسيت الطفل – ونسيت حتى الاشهر الطويلة من الهجرة والانتظار مرة اخرى اخرجت اخاها الى الشرفة . وحالما ارتجت الباب خالجتها فكرة « ان رائحة الخمر تنبعث منه حتى في هذه المرة – مما يدل على انه لاينفق كل شيء على الطفل ! » مرة اخرى ملأت حياتها بالبهجة والسعادة . وهكذا عاودها الجوع والشيق . لقد بدأت تظهر بشبابها المتجدد . لكن باغيرائي لم تفقد توازنها هذه المرة بشكل تام . بغض النظر عن وعود الحب التي قطعها لها دولاتي فقد عرفت ان الليالي والايام لن تلبث ان تمعج بالفراغ القاتل . فقررت الا تستسلم للامها .

وعندما جاء الوقت المخيف لم تبحث باغيرائي عن مفرعها في كنف الاسى . فقد حافظت على اهتمامها بعملها ومظهرها .

واخيرا لقد تخطى المدير الى الابد عن امله في اتخاذ باغيرائي زوجة له . لقد لاحظ الظلال المتغيرة من حياتها – انتفاخ وشحوب وجهها الفتى ، حتى ولو لم يعلم سببه المجهول .

وكانت باغيرائي كلما ولد طفل وهجر دولاتي زوجته تصلي من اجل ولادة طفل آخر لانها كانت تدرك ان تلك هي الطريقة الوحيدة لاعادته اليها .

وعلى الرغم من فترات الخيبة المتقطعة فهي تنتظر بشوق ذلك اليوم الذي يقف فيه على شكل صورة ظليلة بجانب النافذة، وصوته المغمم بالعاطفة يناديها : « باغيرائي ، انه انا ، دولاتي زوجك ، افتحي الباب ، افتحي الباب يا باغيرائي ..... »



# حياة ستيفان

قصة: حاسي ماركو خيلس شولسين  
ترجمة: صبحي الكردي

ولد الكاتب الروسي شوكشين في تموز عام ١٩٢٩ في قرية سروتسكي - منطقة الناي - فنان كبير جمع مواهب متنوعة وعديدة من كتابة وتمثيل وإخراج سينمائي وكتابة السيناريو وحاز على لقب الجدارة في جمهورية روسيا الاشتراكية بالإضافة الى جائزة لينين وجوائز أخرى. بدأ حياته العملية معلما في مدرسة قريته ثم مديرا للمدرسة نفسها ثم رحل الى موسكو في عام ١٩٥٤ وعاش فيها لينهي كلية الإخراج وكان أول عمل أدبي ينشر له مجموعة قصص بعنوان « سكان الريف » .

حاز فيلم « يعيش مثل هذا الشاب » الذي كتب له السيناريو على جائزة الأسد الذهبي في مهرجان السينما العالمي في البندقية عام ١٩٦٤ . ثم ظهرت روايته الأولى عام ١٩٦٥ « لوبافيني » ثم نشر مجموعة قصص - هناك في البعيد » عام ١٩٦٨ الذي يعكس فيه حياة سكان المدينة والقرية بوجهيها المادي والخلقي . وظهر عام ١٩٧١ فيلمه الروائي « آتيت لأعيطكم الإرادة » - يعرض الفيلم حياة ستيفان رازين قائد انتفاضة الفلاحين وظهرت في عام ١٩٧٣ مجموعته القصصية « الطبايع » بالإضافة الى فيلم « اللسان الاحمر » وفيلم « لنجلس ونتحدث » وقد كتب السيناريو للفيلمين ولعب دور البطولة فيهما .

ومثلت مسرحيته « الناس النشطاء » عام ١٩٧٤ على المسرح الدرامي بأخراج  
غيورنحي توفستونوكوف .

لقد توفي شوڤشين في نفس العام عندما كان يجري تصوير فيلم باندا  
رتشواك « قاتلوا في سبيل وطنهم » اذ كان شوڤشين يلعب فيه احد الادوار  
الرئيسية .

احب ستيبان بيمليانوف ، في شهر نيسان فتاة تدعى « آلا » تعمل في مكان  
لاستصلاح الاراضي البور . رآها مرتين فقط - حين نقلها من المدينة الى  
القرية - « لا بأس بجمالها » اذ جلست قربه وصمتا معا . كانت الطريق وعرة  
تنقاذف العربة بعنف وكأنها تريد ان تقول له : « انت لا تريد هذا » ثم تتراجع  
الى اقصى طرف في المقعد . وكلمة « لا بأس » كانت تملأ تفكير ستيبان .  
لم ينظر اليها . كان يصغر لنفسه لحن رقصة « امواج آمون » ويفكر بالمدخرة  
« انها فارغة » .

عندما اقتربا من القرية ، راحت الفتاة تبحث عن النقود في محفظتها .

قال لها ستيبان عند ذلك وقد هاجمت الحمرة وجنتيه :

- لا حاجة للنقود ...

ورمته الفتاة بنظرة من عينيها الشفافتين المائلتين الى الخضرة وقالت :

ماذا ؟

لا حاجة للنقود ، لا بأس .

ثم التى ستيبان بيد السرعة وانطلق مسرعا بسيارته . قال لنفسه وهو  
يفكر بالفتاة « كثرات هن الفتيات الجميلات .. » وانتهى كل شيء ونسيها .

كان يسافر لاسباع طويلة بسيارته ، يترنح في طريق « الثاي » وينام .  
حيثما اتفق لقد رأى فتيات جميلات اخريات ومتوسطات الجمال من كافة  
الاصناف . وهل الفتيات قليلات على وجه البسيطة ؟ سينتفخ راس الانسان  
اذا فكر بهن .

ومر ستيبان ذات يوم بيته، اغتسل وارتدى قميصا مطرزا وحذاء جلديا  
جديدا ناعما وشرب كأسا من الخمر ثم ذهب الى النادي ليرى عرض مسرحية  
من المفروض ان يقوم الفنانون المحليون بتمثيلها . كان ستيبان شغوقا بتمثيل  
من يعرفهم من القرويين . انها متعة لا حدود لها ان تعرف شخصا منذ سنوات  
عديدة ، ثم تأتي الى النادي وتنتظر - هذا غريشكا نوفوسيلوف - على سبيل  
المثال - يجري على خشبة المسرح بلحيته الطويلة حتى خصره ، يصيح بصوت  
قبيح : « سنحرقك حيا يا كذا وكذا . . » كان ستيبان يقهقه في مثل هذه الاحوال  
وكثيرا ما اشمأز منه القرييون منه ووصفوه بأنه لا يفهم شيئا .

<http://ArchiveBeta.Sakhr.it.com>  
جلس ستيبان قريبا من خشبة المسرح وراح ينتظر فاذا به يرى تلك الفتاة  
التي نقلها من المدينة ، تخرج الى المسرح . كانت جميلة كعندها ، لكنها هادئة  
الان ومظاهر الاهتمام بادية عليها . راسها منحني قليلا الى الخلف ، جديلتاها  
الشقراوان تلامسان خصرها ، ترتدي حذاء طويلا احمر وتمشي بهدوء ، تدور  
براسها ببطء وصوتها حبيب لطيف ، لكن ، لسبب ما ، بدا الاضطراب يتسرب  
الى قلبه . لقد عرفها مباشرة ، لكنه لم يكن يظن انها على هذه الصورة من الروعة  
والجمال . لقد عرف انها جميلة ، لكن ليس بهذه الصورة . ثم خرج شاب  
وقح الى خشبة المسرح - فاسكا سيميونوف - محاسب الكولخوز كان يرتدي  
قبعة ونظارتين حتما . اما الان فهو ليس بحاجة للضحك . كان ينظر السى  
قبعته ونظارتيه ويبدو انه ذو شأن . ولو رأى ستيبان هذا المنظر في وقت آخر،

لقهقه حتما ، اما الان فهو ليس بحاجة للضحك . كان ينظر الى الفتاة وينتظر نتيجة ما سيجري بين فاسكا والفتاة ، التي رأى كيف لمعت عيناها حين التقت به وكأنه اربعها . لقد رثا لها ستيبان حين سمعها تقول له على خشبة المسرح :

— لماذا جئت ؟

فيجب ذلك الاحق فاسكا بصوت مرتفع يملأ القاعة :

— لا اطيع الحياة بدونك .

فتعود الفتاة

— اذهب عني ، قالت الفتاة ، انما بلهجة يفهم منها اكثر : لا « تذهب ! »

— ان اذهب — ، اجاب فاسكا واقترب منها اكثر .

قبضت يدا ستيبان على طرفي المقعد بقوة . لقد فهم ان فاسكا لن يذهب بسهولة . وقبل ان يرتد طرفه وينتهي من تفكيره بما سينتهي اليه الامر ، كان المحاسب قد عانق الفتاة ومال بها على يده اليسرى وقبلها . لقد رأى ستيبان شفطي الفتاة بعد القبله — منتفختين ، مفتوحتين ورطبتين قليلا ترتعشان في خضم بسمة سعيدة . اظلمت الدنيا في عينيه ، فنهض وخرج من النادي .

وفي الشارع انكأ الى عمود ، ولفترة طويلة ، لم يستطع استعادة وعيه وهو يفكر بما جرى سائلا نفسه : « كيف حدث هذا ... »

ظل ستيبان ثلاثة ايام قلقا مضطرب الافكار ( كان قد اودع سيارته في ورشة التصليح ) . لقد عرف ان الفتاة تدعى آلا ، من مدينة فارونيج ، تعمل كمحاسبة في فرقة الجراتات . هذا كل ما عرفه .

حاول ان يتحدث مع فاسكا سيميونوف ويطلب منه الايمثل بهذه الصورة في المسرحية لكنه تراجع في الوقت المناسب ما حدث، ليس حقيقة بل تمثيل فقط . وسيهزا به الناس لو عرفوا ..

نظف ستيبان في المساء حذاءه الجلدي حتى اللمعان وخرج ... الى «آلا» وصل الى قرب البوابة « كانت تعيش عند المعجوزين كوكسين وزوجته » وقف قليلا ثم استدار ومشى خارجا من القرية الى النهر . جلس على ارض رطبة حاضنا ركبتيه وقد رمى عليهما راسه وبقي على هذا الوضع حتى شعاع الفجر وهو يفكر .

بدا النحول يظهر عليه وبرز في عينيه خنين قائم حاد . لم يكن يأكل شيئا تقريبا ، بل يدخل لفافة اثر اخرى .. ويفكر .. ويفكر ..

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ساله والده :

— ماذا دهالك ؟

داس ستيبان ما تبقى من لفافة التبغ ثم مد يده لياخذ الاخرى وقال متحاشيا النظرة الى والده :

— لا شيء

لم ير آلا خلال كل هذه المدة . لم يذهب الى النادي بعد ذلك . لكن ستيبان ابلغ اباه في اليوم الرابع قائلا :

— اريد ان اتزوج

فسأله والده سيفيريا نيتش بفضول :

نعم ؟ ومن هي التي تريد ان تتزوجها ؟

اجاب ستيبان بصوت منخفض ناظرا الى النافذة :

— تلك ... الجديدة ... المحاسبة

فكر يفور سيفيريانتشس طويلا ثم سال ابنه :

— هل تعرفها

تلعثم ستيبان قائلا :

ل... لا ... لا

قال الاب بحزم :

— لن اخطبها

ماذا ؟

لا اريد ان اجلب لنفسى العار في عيني الكبر . اعرف نتيجة مثل هذه الخطويرة تذهب فاذا الفتاة لم تر الشاب ولا تعرفه . اتفق معها في البداية . اخرجها معا قليلا ، كما يفعل كل الناس . بعد ذلك ساذهب لخطبتها والا ... تصرفك خاطيء دائما . علمتك وعلمتك ، لكن بدون فائدة .

سمع الجد سيفيريان — والد يفور — حديثهما . كان مريضا يجلس قرب الموقد فتدخل قائلا بعد ان استعر غضبه :

— اي امير انت ، لكي لا تذهب وتخطبها . هل نسيت يايفور كيف كنت اجد في البحث عن زوجة لك ؟

تجهم وجه يفور تعبيرا عن عدم رضاه . اشعل لفافة تبغ وصمت طويلا: ماذا يقول . لقد كان في شبابه على هذه الصورة ايضا كستيبان ، يخاف رفع نظره الى الفتاة . لكنه في النهاية قال :

— استطيع طبعاً ان اذهب ، لكني ، لا اثق بأنها ستقبل بك .  
قال الجد :

— ستقبل . كل فتاة تمني الاقتران به .

سأل ستيبان وقد شعر بالبرد يدخل اعماقه :

— لماذا تفكر بأنها لن تقبل ؟

— انها من المدينة . الشيطان لا يفهم ماذا يردن . ستقول — متخلف .

صاح سيفيريان بغضب :

— انت نفسك متخلف يا بغور . لا يهتجون الآن بمثل هذه الامور . الفتيات

الآن اذكى من اسلافهن . أنا رجل عجوز ، لكني افهم هذا .

ثم وافق الاب أن يذهب مع ابنه في صباح يوم الخميس ليخاطب الفتاة .

ارتدى ستيبان قميصه المطرز ووقف أمام المرأة مدة طويلة يسوي وضع

شعره الاسبل الخشن .

وراح الاب بوجهه العابس المتجهم يرتدي بنطاله ويحاول بأصابعه السوداء

المتصلبة ادخال الازرار في العراوي بصعوبة وهو يشتم الخياطين :

— خياطون وقحون لا يستطيعون خياطة الاشياء بصورة جيدة ، لن

تدخل الازرار مهما حاولت .

وبعد أن مشط ستيبان شعره وقف مفكراً في وسط العزبة — ماذا ينقصه

بعد . نصحه الجد سيفيريان قائلاً :

— ضع ربطة العنق .

فأجابه ستيبان :

— لانساب القميص المطرز .

وفي النهاية أصبحتا جاهزين . نظر بنور الى ابيه بارتباك ووجل وقال لابنه:

— هل تستطيع ان تأخذ معك نصف ليتر أم لا ؟

فكر الجد : « لقد أصبح الناس يعيشون على طراز جديد . لا تستطيع ان تفهمهم » . ثم قال لستيان :

— خذ معك نصف ليتر ، ستحتاج اليه . ضعه في الجيب .

ثم خرجا .

كان اليوم مشمساً عادئاً . الانهار تجري وبرك المياه تعكس السماء التي كانت ترسل زرقاتها ، تلمع بمرح الى الارض السوداء . كان نيسان يصخب في كل مكان .

سارا صامتين ، يعوران برك الماء يحذران للمحافظة على نقاظة احديتهما . كان آل توكسين الذين سكنوا منذهم [www.livebooks.ir](http://www.livebooks.ir) يملكون بيتاً كبيراً . لم يكن يوجد احد في الغرفتين الاوليتين .

تذكر بنور : لقد فكر بالثرثرة التي ربما ستحدث . وخلال الحديث سيقول للعجوز كوكسين : « اما نحن فقد جئنا اليك بطلب ... » سيساعده العجوز حتماً ، اما الآن فيجب ان يسير بخط مستقيم الى الغرفة التي تعيش فيها آلا .

تطلع بنور حوله واتجه مع ابنه الى الغرفة التي تعيش فيها آلا .

طرق بنور الباب بسببته بحذر ، فأجابه صوت من داخل الغرفة :

— نعم .



دق قلب ستيان بقوة .

فتح يغور الباب قليلا وادخل نفسه بصعوبة فيه ودخل ستيان خلفه  
ثم وقفا في العتبة .

كان فاسكا سيميونوف يجلس خلف الطاولة قرب آلا يشربان الشاي .  
كان فاسكا بدون سترة يرتدي قميصا حريريا أصفرا ، حليق الذقن لامع  
الوجه ، يجلس وكأنه في بيته ، دون تكلف قد تراخى قليلا ، ينظر الى ستيان  
وابيه بود وغباء . نهضت آلا بنفثة وقدمت الكراسي للضيوف قائلة :

— ادخلوا ، اجلسوا .. تفضلوا .

سار يغور وجلس وهو ينظر الى فاسكا تارة وتارة الى ابنته . اما ستيان  
فقد بقي واقفا احمر الوجه والعنق وكأنه تسمر بالأرض . عند ذلك صاحبت  
آلا بمرح :

ARCHIVE  
http://Archivebeta.Sakhril.com

— اجلس ... تفضل ... لم تره ابدا .

جلس ستيان ووضع قبعته على ركبته .

صمت الجميع قليلا .

كانت آلا على وشك أن تهقه ، وهي تنظر الى ستيان تارة وتارة الى  
يغور وفاسكا .

لم يكن فاسكا يفهم شيئا .

— انا اصفي ايها الرفاق ، واذكرك — واستدارت الى ستيان .

وراحت تتحدث بمرح — لقد سافرت معك من المدينة الى القرية ...  
كنت غاضبا حين ذاك ...

أما فاسكا فقد ظن بأنه من الضروري ادخال المزاج الى الجلسة :

— هذا يعني انك تكسب تقودا اضافية من سيارة الدولة يا ستيبان  
يفوريتش ؟ هذا عمل سيء ؟

نظر يفور مرة ثانية الى وجه فاسكا الاملس واحنى رأسه كعادته وقال  
مباشرة للفتاة :

— نحن جننا لنخطبك .

فتحت آلا فيها قليلا من هول المفاجأة :

ماذا قلت ... ؟

— نعم ، كما يخطب كل الناس ... هذا ابني — وأشار يفور الى وجه

ستيبان — يريد ان تكوني له زوجة . اذا وافقت طبعاً .

نظرت آلا الى ستيبان .

ضم ستيبان قبضة يده بقوة عظيمة حتى باتت عروقه بشكل واضح

ووضعها على ركبته ناظرا الى الجميع بانتباه وقد بدأ العرق يعلو جبهته ،

حبيبات دقيقة ناعمة لم يقو على مسحها .

سألت آلا وقد كست الحمرة وجهها :

— تعني الزواج ؟

تنهد ستيبان وقال :

— نعم ، وماذا تنتظرين ؟

ثم نظر في عيني فاسكا الذي قهقه وتلعلل على كرسيه عندما سمع

ستيبان يتحدث . ثم استقر ناظراه على آلا التي كانت تقف قرب الطاولة

وردية الوجدتين من اثر الحياء ، تمسح باصابعها البضة بقعة عن ثوبها بجذ .  
ثم تملأ فاسكا من جديد في كرسيه وقال بصوت عال :  
- لقد تأخرت .

الا ان ستيبان لم ينعم عليه حتى بنظرة ، وبقيت عيناه تنظران الى الفتاة  
بجد واصرار ومثابرة . كان ترتبائه قد انتهى .

رفعت آلا راسها فجأة وبجدة ، ونظرت الى ستيبان بعينين خضراوين  
صافيتين . كان الحياء والحنان والعتاب والاستحسان وشيء ما لا يمكن  
تفسيره بالاضافة الى الوجع والقنوط - كل هذا كان يملأ نظرتها الى ستيبان .  
تحرك قلب ستيبان من شدة الفرح . ان يستطيع احد ان يفسر ما ولد فجأة  
بينهما . هما فقط فهما هذا الشعور .

قال فاسكا في هذه اللحظة محملا ضجيجا موعجا :

- سنتزوج قريباً يا ستيبان .  
<http://Archivebeta.Sakant.com>

خرجت هذه الكلمات من فمه بصورة غبية حتى انه ندم على التفوه بها  
قائلا لنفسه : « لا حاجة لمعاملته بهذه الصورة » .

اراد سبغيريانيش ان ينهض ويخرج من الغرفة . لكن آلا انتفضت فجأة  
وقالت بتسرع ربما كان زائدا :

- الى ابن ؟ وتسمي نفسك « خاطب » ؟ لم أجيبكم بعد .

ثم عادت بسرعة الى وضعها الطبيعي . لم تعد تنظر الى ستيبان . لكن  
ستيبان لم يكن يفكر بنظراتها لان السعادة والحياء كانا يمتلكانه . ولم يكن  
يوسع اية قوة في العالم انهاضه من مكانه واجباره على الذهاب .

وقف بنور وفاسكا مازال محمر الوجه ذاهلا ، وقد بدأ يفهم مذكورا  
ملايسات الموقف .

انضطربت آلا في البداية الا انها سرعان ما تغلبت على اضطرابها وراحت  
تتحدث بثقة ومرح يختلف عن مرحها الاول - أي بمرح مشبع بالحزم .

كان الجميع ينتظرون حدوث شيء ما . قال فاسكا بصوت مرتفع :

- ربما كان من الافضل ان اذهب ؟

كان صوته يحمل قشعريرة الاساءة التي وجهت اليه على حين غرة . انه  
يموت مباشرة وببساطة . حتى انه لم يحاول انقاذ نفسه . اجابه ستيان  
بصوت مرتفع ايضا :

- اعتقد ان نعم .

لقد استعجل ستيان قليلا ؛ لا حاجة ايضا لمثل هذه الاقوال . لكن  
في مثل هذه المواقف ليس الامر في يدك . كانا اثنين . وكان على احدهما ان  
ينسحب . كلاهما تصرف بفضفاضة . ويجب على آلا ان تعذر واحدا منهما .  
وهنا ، فاسكا ايضا لم ينعم على ستيان بنظرة . كان ينظر الى آلا التي احمر  
وجهها من جديد وهي تنظر الى يغور الذي كان ما يزال واقفا وسط الغرفة  
ينقل ناظره بين الثلاثة دون ان يستطيع ادراك ما يجري امامه . ضحكت  
آلا بجفاف :

- ما هذا الوضع يا الهي . . آه لو ساعدنا احد . لماذا انت واقف !  
اجلس !

وضربت الارض بقدمها ضربة خفيفة . لم يكن الامر سهلا عليها .

نهض فاسكا وبدأ يرتدي سترته ولسبب ما كان يتباطأ والجميع ينتظرون انتهاءه من ارتداء سترته . قال فاسكا :

— آخ يا ستيبان ... اني اشفق عليك .

وخرج فاسكا بعد ان وقف في العتبة . ونظر الى الجميع نظرة شر ومرح ثم اغلق الباب خلفه بقوة .

ساد الهدوء الغرفة لفترة وجيزة .

مسح ستيبان العرق من جبينه بحذر ثم ابتسم . عند ذلك قال ايفور بعد ان اقترب من الطاولة :

— افعل ما تشاءان ، اما أنا فساأشرب ، لقد تعبت من هذه الخطوبة .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

# شعر أودن

ر. ج. كوكتس

ترجمة: عارف حديفة

يستطيع المرء أن يتوقع إنفاقاً عاماً تقريباً على القول : إن «أودن» يشغل المرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد «إليوت» من بين الشعراء المعاصرين . ولكن إذا أردنا تحديد مدى هذا التقارب ، وطبيعة هذه الأهمية ، سنجد آراءاً مختلفة . فليس في شعر «أودن» قصيدة تحظى بالسمعة العالمية كالتي تحظى بها قصيدة «الأرض اليباب» للشاعرة «إليوت» ، أو قصيدة «البرج» للشاعر «وليم بطلر بيتس» ، أضف إلى ذلك قلة الآراء المتفقة حول قيمة شعره وحول الطريقة المثلى لوصف طبيعة هذا الشعر .

يقال : إن أودن هو «بيكاسو» الشعر الحديث ، وإنه شاعر الأفكار العامة ، وهو شاعر ساخر قبل كل شيء ، وشعره رومانتيكي في جوهره ، ولا يصل إلى ذروة النجاح إلا في الشعر الخفيف . ويمكن إرجاع هذا التنوع في الآراء إلى تعدد المراحل التي اجتازها فكرياً وشعوراً على مدى ثلاثين عاماً ، وإلى الحساسية الفورية التي عكس من خلالها تغيير الأمزجة والآراء في عصره .

هناك إحساس بأن الكثيرين من معاصريه متورطون في تقليد هذا النمط من

الشعر الذي يُسبغ عليه الطابعُ الملحُ والآثيُ ضرباً من الحيوية المزورة التي تظهر فيما بعد رثةً ومؤقتةً . أما القراء المعاصرون فإنهم يملّون اهتمام «أودن» بالمواضيع الاجتماعية والسياسية للثلاثينات ، ويشكون في قيمة هذه المواضيع . وتبقى ، إلى جانب الشوائب الصحفية في أعمال هذا الشاعر ، مسألة الأفكار المسبقة في حفل الأخلاق والسياسة والدين وعلم النفس . أما من ناحية الصياغة ، فإن «أودن» دائم التجريب ، مما يجعل مهمة الناقد صعبة وشائكة ، وذلك لما يتميز به شعره من وعورة وفضاوت من جراء التقاطع الحاد للأفكار والمادة والموقف العام . لذلك تبدو النظرة التاريخية الشاملة إلى تطور شعره ، أفضل للدارس ، شريطة أن يُؤلي مراحل تطوره اهتماماً كافياً .

نشر «أودن» أول ديوان له في عام ١٩٣٠ ، وكان عُمره ثلاثة وعشرين عاماً ، وكان له أثر مباشر ، إذ عبّر عن هوية لايشك بها ، هوية إنسان حسّاس يحيا في زمنه ، ويقدّر أن يعبر عن نفسه تعبيراً قوياً . ففي كل صفحة يجد القارئ عبارة تعلق بالذهن وتثير الانتباه :

«دماريتنشر كالتلوث شيئاً فشيئاً» «ارتعاش خضرة الربيع الأولى» «أحداث غير فعلية في إرادة الزمن الصارمة» «وأرسل الشجاع إلى وطنه مختوماً بالعار بإحكام» . إن هذه الصور غير العادية كان يرافقها دائماً إيقاع معتبر ومثير .

آه أيها الحارس الليلي ! أقلقت أحلامنا باليقظة ،  
إننا نحسّ إصبعك على اللحم الذي سلخ جلدُه .

الأغنية ، فعلُ الدماء المتنوع ،  
ستعلو على صوت الإنذار الآتي من غابة الحديد ،

وستلغي عظمة المدفونين تحت التراب .

مسافر في النهار من منزل إلى منزل  
مسافر إلى السلام الجوهري ذي الشقة النائية .  
وزادي إخلاص الحب وضعفه .

إن أصالة هذا الشعر قد استمدت قوتها من مصادر أخرى . فمن السهل التعرف إلى آثار «البوت» ، و «إدوارد توماس» ، و «ويلفرد أوين» ، و «إميلي ديكنسون» وروبرت جريفز ، ولورا رايدنغ ، وحتى إزرا باوند وخاصة قصيدته «مورلي»

وأصدروا كل الأوامر الملائمة  
لمثل هذه الحالة .

وانصاع الجميع ، كما هو متوقع ،

مع أنه كان هناك همهمة طبعاً .

ونسلم في هذا الشعر أيضاً أصداءً من شعر «جون سكيلتون» والشعر الانكليزي القديم ، والفصيح الآيسلندي والنرويجي البطولي .

وهناك نقاط ضعف أخرى تتمثل في تداعي الخواطر الشخصية ، وفي الاعتماد الزائد والمتكرر على النكات والتلميح الخاص . وتأتي صعوبة فهم هذه القصائد من الحذف الكثير في تراكيب اللغة ، لامن عمق الأفكار وتعمدها . ويمكن للقارئ أن يذلل تلك الصعوبة إذا عاد إلى كتب التحليل النفسي التي التي كان «أودن» مولعاً بها في ذلك الوقت ، علماً بأن الكثير مما يلاقي القارئ



من صعوبة في فهم شعر «أودن» مردّه إلى ضعف إحساس الشاعر بالمسؤولية وقد تحدث «كريستوفر إشرود» عن عادة «أودن» المبكّرة في بناء قصائد من أسطر جيدة أخذها من قصائد أخرى لم يستحسنها أصدقاؤه ، فقال : كان يفعل دون النظر إلى قواعد اللغة واتساق المعنى . ورغم ما يكشفه هذا الكلام عن طريقة «أودن» في كتابة الشعر ، فلا ينبغي أن نفهمه حرفياً . فهما يكن من أمر ، فإن هذا الديوان الأول ينبغي أن لا نفعل عما امتاز به من أصالة وعما يبتسر من عطاء . هناك سبب وجيه لكي يتوقع المرء الكثير ، إذا ضُبط الإحساس باللغة والصور ، وذلك بالتنظيم العميق والكامل للتجربة .

ومع أن الديوان نقل تجربة جديدة ومثيرة من حيث الجو العام والمواضيع ، فإن عناصر المرافقة قد مازجت المشاعر الصادقة . إن صورة الحضارة المحكوم عليها بالموت ، والإملاح إلى المرض والرغبة في الموت واستخدام «العدو الخرافي» رمزاً طمأ ، وصوّر حرب العصابات ، والصناعة المدمّرة ، ونهاية تخطوط السالك الحديدية ، إن هذه الصور جميعاً لم تكن قد دخلت لغة الشعر إلا في وقت متأخر من ذلك التاريخ . إن هذه الحقيقة غالباً ما ينساها القراء الجدد . ففي القصيدة التي يستخدم فيها أسلوب « التمثيلية الخزّرة » ، عتجز فيها على نحو مثير العنصر البوليسي والعنصر البطولي ، فترفع إلى مستوى المأساة الإنسانية . وقد تكون أنجح قصائد الديوان هي القصيدة السادسة التي أخذت عنوان «الجزيرة» فيما بعد والتي صورت طبيعة نموذجية وحفلت بالأنغام الموحية ، والقصيدة الثانية «الجوال» التي تعبر عن بحث الإنسان عن البدايات ، والقصيدة الثالثة «ستقول فينوس الآن بضع كلمات» وفيها تخاطب «قوة الحياة» الإنسان

المعاصر ، والقصيدة السادسة عشرة ، وهي تأمل ذاتي أصيل في تنسخ الحضارة المعاصرة ، ورغم مقاله أحد النقاد عن وجود صفحات قلقة نتيجة الحذف والانقطاع ، ولكن لجة هذه القصيدة ، أو معظم أقسامها الجديدة ، تمُّ عن صدق ونضج . إن التباين القوي في الفقرة الأولى يشير الانتباه . .

كان ذلك في عيد الفصح ، حين تجولتُ في الحدائق العامة ،

مصغياً إلى الضفادع الزافرة في البحيرة .

مراقباً حركة السحابة الرائعة المظلمة

في الفضاء الرحب .

هذا هو الفصل الذي يجد العشاق والكتاب فيه

الكلمات المناسبة للأشياء المتغيرة .

ويطيب لهم التشديد على أسماء جديدة

والضغط على الأذرع بالأيدي الطرية القوية .

هكذا كنت أفكر حين عدت فجأة

إلى حين يجلس الرجل الوحيد باكياً على مقعد

وتتطور علاقة الموت بالنمو في بقية القصيدة مع إحساس بالاعتقاد ، في القسم الأكبر منها ، ورفض للتبسيط والسهولة اللذين يندران في الأعمال اللاحقة . إن وعورة هذه المجموعة تتضح في القصيدة الأخيرة . «توسل» ، إذ أننا نجد فيها مثل هذه العبارات : «اللمسة السيدة التي تشفي حكاك العصب الذي

لا يطاق «، تمنع الاستجابة المتكررة في قوة» ، «التهاب حنجرة الكذاب» ،  
 «الانحطاط المترامي للمنازل الريفية على أطراف الممرات» ، «ليشرق وجهك  
 وأنت تنظر إلى أساليب جديدة في فن العمارة» ، تغير في القلب «وقد علّق إدوين  
 موير على ذلك قائلاً : من الصعب معرفة المخاطب هنا ، أهو رب الكون  
 أم مدير مدرسة ؟

أهتم «أودن» ثانية بالتفاوت في ديوان «الخطباء» الذي صدر عام ١٩٣٢  
 ذلك التجريب الغريب ، في النثر خاصة ، والذي يعتبره «أودن» الآن فكرةً  
 عظيمةً أسيء تطبيقها . وتلعب نظريات «جروديك» و«هومرلين»  
 دوراً عظيماً هنا ، وبخاصة فيما يتعلق بأصل المرض النفسي .  
 يستخدم ثالثة كلمة «العدو» رمزاً للعطالة والتخشب والخوف والموت في وعي  
 الإنسان وفي المجتمع . ويعيد تصوير أجواء الحملات العسكرية ، والتأمر ،  
 والدس ، التي سرعان ما تملأ محلّها أجواء النشاط الكشفي ، وأجواء وحدات  
 تدريب القوات وقصص التلاميذ المثيرة . لكن الشاعر لم يقرر قط أن ما يشغله  
 لا ينحصر في تسلية أصدقائه .

وينألق ذكاء «أودن» في نثره الساخر الواضح «خطاب في يوم الجوائز»  
 و«رسالة إلى جرح» ، ولكن هذا النثر لا يرتفع إلى مستوى الشعر ، بل ينحدر  
 أحياناً إلى مستوى حديث العامة الساخر ، وإلى نقائص طلاب الجامعة ، كما  
 في مقطوعة «تحطم دوتشلانده» التي كتبها ببراعة للاحتفال بانتصار فريق «روكي»  
 أما في المرحلة السياسية ، فقد كتب أودن الشعر الشعبي الخفيف للوصول  
 إلى جمهور أوسع وخاصة عن طريق المسرح . وتعتبر مسرحية «رقص الموت»

١٩٣٣، مثلاً، واضحاً على الدعاية المباشرة للماركسية ، بما احتوت عليه من شعر  
ركبك أكثر من أي عمل آخر ، وهي العمل الوحيد الذي أهملته المجموعات  
الأخيرة .

وتميّزت المسرحيات الثلاثة الأخيرة ، التي كتبت بالاشتراك مع «إثروود» ،  
بالتنوع ، واحتوت على شعر قصيد منه — كما يبدو — منافسة «نويل كوارد»  
في ميدانه ، وهو شعر جاد وطموح لا يتشكّ أحدٌ في أن «أودن» هو الذي  
كتبه . وأفضل ما في تلك المسرحيات هو أناشيد الجوقة ، حيث يستخدم أسلوب  
التصوير السينمائي في تكبير التفاصيل النموذجية ، هذا الأسلوب الذي كان قد  
طوّره في ديوان «قصائد» . ( لقد ناقش بعض النقاد أساليب النظر إلى الأشياء  
كما لو كان الشاعر يرى بعين طائر أو طيار . ) :

تأبث الصيفُ

واستلقت أوربا وأجزرُ في بحيرة اللامعة .

أنهار عديدة تجعّدت مثل كفّ فلاح .

سنريك أولاً قريةً انكليزية

وأبرشيةً محاطة بالصخور الخطرة

ومروجاً ترعى فيها الأبقار من كل نوع .

كانها الطائرات الشراعية الآتية من «لبتشيير» الخضراء

لتلاقى التيار القوي .

وتُسرف الجوقة أحياناً في الوعظ الماركسي والنفسي ، إما على نحو مباشر

وإما باتزان ، أو من خلال السخرية التي يُضعف قوتها التبعجُ والادعاء ،  
ففي «الخطباء» كل شيء يمكن أن يمثل أي شيء :

احذر من أولئك الذين بلا رذائل  
ومن الطاهرين والنباتيين والذين يشربون الكحول  
ولا يدخنون .

احذر من العازفين عن جمع المال  
فإن للقوة أشكالاً أكثر براءة من كل هؤلاء .

وعندما استخدم « أودن » الشعر في مسرحية «صعود ٦» ، بدأ الحوار  
غير عادي لشكسبير لا يصمد للمقارنة أبداً .

إن المسألة التي تواجه الشاعر الجاد حين يكتب أغنية شعبية ، هي أنه يضطر  
على الأغلب إلى إخضاع طبيعته [www.alukah.net](http://www.alukah.net) إلى [www.alukah.net](http://www.alukah.net) ، فالإيقاع الرتيب واللغة المبذلة  
لا يمكن أن ينقلا المعاني الرفيعة والمقاصد العميقة على النحو المطلوب. وقد استخدم  
« أودن » هذا الأسلوب في هزلياته وأشعاره الباهتة ، وكانت النتيجة أمانة لا ذوق فيها.

إن قسم «القصائد الخفيفة» في ديوان «زمن آخر» ١٩٤٠ يزودنا بالأمثلة  
الكافية . لماذا أعاد أودن طبع «المتنصر» و«السيدة جي» في كتب متتالية ؟ لقد  
انتصر دائماً للشعر الخفيف ، حتى أنه أصدر كتاباً عام ١٩٣٨ عنه ، واعتبره  
ميدان الموهبة المناسب ، والمصل المضاد لشعر العهد الفكتوري المغالي في فخامته .  
لقد خدعه هذا الشعر وقاده إلى التردد واللجوء إلى التهكم دفاعاً عن الذات .  
إن قصيدة «الشهود» التي بقيت منها نسخة قصيرة في مجموعة «كلب تحت الجلد»

تبدو لي مقصورة عما تريد التعبير عنه كما هو الحال في بعض القصائد السياسية الساخرة . وتشكل قصيدة «شيعي للآخرين» (أعيد طبعها في ديوان «إنظر أيها الغريب» ، ثم أسقطت من المجموعات اللاحقة ) ، تشكّل نموذجاً للتردّد بين الحداثة المبررة وافتعال التهكم .

إن شعر «أودن» الجاد خلال الثلاثينات نجده في كتابين هما «انظر أيها الغريب» (أخذ عنوان «فوق هذه الجزيرة» في أميركا ) ، «وزمن آخر» ، مع فصول الشعر الواردة في «رحلة إلى الحرب» ١٩٣٩ . إن هذه القصائد تبدو ، بالمقارنة مع أشعاره الأولى ، غير مفتقرة للغة ، وخالية من عيوب الحذف والانتقال المفاجئ ، وبعيدة عن الارتباك ، إلا أن ضغط وإلحاح المشاعر أفقداها الكثير من الجمال . أما الصياغة فقد كانت جيدة مما جعل القصائد طليقة وسلسة وإن ظهرت أحياناً من النعومة بحيث تشكّل قناعاً جاهزاً للاستخفاف بالعمل والتنظيم الدقيق . أما قصيدة «آباؤنا الصادون» ، التي يُستشهد بها دائماً ، فإنها مديّة للهجة الخطائية القوية الواثقة ليس غير ( ربما استمد ذلك من يتّس جزئياً ) ، إذ أنها تجمع بين التعقيد البارع وبين منطق القصيدة القصيرة مما يجعل التحليل أمراً صعباً :

آباؤنا الصيادون

حكوا رقصة حزن الخلائق

وأشفقوا على ملائحتهم التي حدّدت دون اكتمال

وشاهدوا الحب في نظرة الأسد التي لا محتمل

خلف حاملقة الطريدة التي تواجه الموت .

شاهدوا الحب النائر أجل العظمة  
وما ستضيف إليه موهبة العقل  
من قوة واستعداد للتحرر  
وإنصاف إله .

من نشأ وسط هذا الموروث الجميل  
وتنبأ بالتناجح

وتصور أن الحب من طبعه التلازم مع سالك الخطيئة الماتوية ؟

أو أن مفاصل الإنسان  
يمكن أن تعادل إشارات

وتجعل طموحه لا يتوجه إلا نحو ما تفكر به

أي أن يجوع ، وأن يعمل عملاً غير مشروع

وأن يحيا بلا أسم ؟

إن المعنى العام واضح . يجب فهم الحب على أنه طاقة غريزية ، أو قوة الحياة . ونلمس في القصيدة أصداء نظرية التحليل النفسي التي تشكل القيمة الإيجابية في أعمال أودن الأولى . إن «التناجح» المقصودة في القصيدة هي نتائج الميراث وليس نتائج الحب أو العقل . ولكن لم التأكيد على تلطيف إشارات الحب أو تعديها من قبل مفاصل الإنسان ؟ إن المقارنة هنا تبدو بين الآباء والأبناء والحب الذي ينتقل من جيل إلى جيل ينتقل عن طريق رباط بينهما من السهل الإجابة عن هذه الأسئلة ، ولكن للقصيدة نهاية مفتوحة لأكثر من

احتمال ، كما أن المعاني ينقصها التنظيم وحين تضبط النهاية تبدو القصيدة حديثاً بسيطاً عن مبدأ ماركسي أو فرويديّ ليس غير ، وإذا كان الأمر غير ذلك ، فإنها لاتعدو كونها قصيدة مفككة .

من الواضح حتى الآن ، أن البناء السهل للقصائد هو الخطر الوحيد الذي يهدد شعر «أودن» ، مع العلم أن هناك أسطراً قوية ولامعة ، ولكنها ضعيفة إذا ما نظر إليها نظرة شاملة ، وذلك لأنه لم يستطع أن يقاوم اغراء التفاصيل الزائدة والنظم الأنيق وتراكم تهكمات الوعي الذاتي ، وبقي يلاحق أرنبين في وقت واحد . فعندما يبدأ الكتابة تتقدم إمكانات عديدة ثم يقتلها كلها دون تمييز . وليس من الصعب تعرّف القصائد التي تتعرض لمثل هذا الخطر . فهو— مثلاً . يستشهد على حالة عامة للمزاج بسلسلة من التفاصيل الكاشفة والأمثلة الخاصة التي تبدو أحياناً مجرد قائمة من الصور .

إن التفاوت في قصيدة «إسبانيا» يتبع من قائمة الصور الخاصة بالحاضر والماضي ، فتبدو كل صورة منها قابلة للاستبدال بأخرى ، ومع ذلك فالقصيدة تتمركز على الأزمنة الراهنة في أحسن مقاطعها :

في تلك الساحة الملفوحة

تلك القطعة التي أنزعت من أفريقيا الحارة

وضُمّت عنوة إلى أوروبا المخترعة

وعلى تلك الأرض العالية المنبسطة التي تعبرها الأنهار

تبدو الحمى التي تهدّدنا في أشكال دقيقة ونشيطة .



إن التشابه والصور التي تميّز أسلوب «أودن» بفلت بعضها من يد القاري كما أن بعضها الآخر يبدو مصدراً غنياً للحيوية في التعبير :

مثل هذا الشوق أيضاً  
يجعل التفكير حياً مثل أنغام الزازير الصاعدة فرحاً  
فوق الجضاب ، والمترنحة كيفما اتفق .

وتنحط الصور إلى نوع من التشنّج : «واستلقوا منفصلين كالمراحل »  
«معلّب بالموهبة مثل الزّي» «استقبلهم القلق كالفندق الكبير» «أضاف معني  
كالفاصلة». وهناك سمة أخرى في أسلوب أودن وهي تركيز المعاني باستخدام  
الصفات ، والتوتر بين الصفة والموصوف وقد اعترض «أودن موير» ، عندما  
راجع ديوان « زمن آخر » ، قائلاً : «إن أودن يستخدم الصفة ليعبر عن  
موقف يثير النقاش حول الأشياء الموصوفة وليس ليصف تلك الأشياء» . ولكن  
«هوجارت» قال : «إن الوصف يمكن أن يكون لعباً ذكياً بالكلمات  
وتهكماً قد يؤديان بالتجربة إلى علاقة جديدة كما هو الحال في هذه الصور :  
«الأم الذي يشكل العادة» «إشارات خالدة غير مرئية مثل آثار أغاني الجنود»  
«أقاويل الموت الحتمية» « منازل الفقراء المنخفضة المنحسرة » وينبغي الاعتراف ،  
علي أية حال ، بأن الصفة لا تضيف شيئاً في الغالب إذ أنها توحى بالسفسطية المتعمدة  
«لمسة المحبين الضرورية» «النمر المقلّم القوي» « التفتح اللذيذ للبلاء» «جوع  
الزهرة الصامت» .

ومع تزايد الميل إلى التعاليق الفكرية العام في الثلاثينات ، بدأ يتضح الولع بالصفات  
المجردة وتشخيصها ، كما يُستدل من هذه الأسطر من قصيدة «ليلة صيف  
في عام ١٩٣٣» :

وأسميات لا يُلقي الخوفُ فيها أية نظرة على ساعته  
وتفرُّ أحزان الأسد من الظل  
ثم تلقى مخاطمها على رُكبنا  
ويضع الموتُ كتابه من يده .

ويُظهر هذا المقطع مدى نجاح الشاعر في تجسيد المجردات تجسيدا حيويًا ،  
ويُظهر أيضاً اغتراره بالبراعة وعجزه عن التحكم ، إذ أن حركة الموت يمكن  
أن تكون نذير شؤم في حد ذاتها .

إن قصيدة «أب للشعب» تقدم قائمة بالأمراض المشخصة ، (مضاهية  
سوناتا شكسبير رقم ٦٦) ، وهي : «الشجاعة ذات السفينة الراشحة» «الحشع  
يظهر أمواله العارية بالاحياء» «تبيء القوة للحرية على نحو يهز البدن» .  
وقد أصبح التشخيص عادة في القصائد اللاحقة حتى «رسالة في العام الجديد» :

العنف انتصر مثل وباء قادم  
والخطأ الفتان يُدعى إلى كل مكان  
وإذا التقت به الحقيقة ومدّت يدها  
يتشبّث في دُعر باعتقاده الهائل .

لقد أضاف أودن إلى اتقانه الشعر الحر في الثلاثينات ، استخدامه الطليق  
للأشكال المنظمة . وقد أسهم ذلك في إضفاء الطابع الغنائي على شعره وخاصة  
في ديوان «انظر أيها الغريب» ، أو في قصائد الحب «أياريلعب بالأضواء» و«الصيد  
في البحيرات الهادئة» و«ألقى رأسك الناعس» و«تحت أوراق الحياة» . في هذه  
القصائد نسمع موسيقى شعراء آخرين من مثل «بيتس» (قصيدة «الأوراق تسقط

الآن سريعاً) و« بليك» (قصيدة رثاء «بيتس» ، وهذا يخاق مصاعب في تحديد ما إذا كان التعليق قد جاء عفواً أم لا ، وما إذا كان هناك مايسوغه في خلق الأثر العام . في رثاء بيتس يقول :

عارُ الأفكار

يُطلّ من كل وجه

وبحار الرحمة موصدة وجامدة

في كل عين .

دافع «موفروك. سبيرز» عن طريقة أودن» في استخدام الشخص الثالث ، أوقناع الممثل ، إلا أنه يبدو أن قبول الفكرة القائلة بأن بيتس يكمن وراء عدد من القصائد أمر مشكوك فيه ، وإن تمّ ذلك عن غير وعي غالباً ، ولكن «أودن» قد برع في كتابة الثلاثيات والمزاوجة بين خطابية «بيتس» والمضمون الأخلاقي الجديد :

ماكتب المجنون نيبجينسكي

حول دياخيلوف صحيح فيما يخص قلب الإنسان

فالخطيئة ولدت في عظم كل امرأة

وكل رجل .

الكل يتحرّق إلى مالا يملك

ليس حب العالم مايريد

بل أن يكون محبوباً وحده .

هذا مقطع من قصيدة «١ أيلول ١٩٣٩» ، التي مزج فيها أودن مزجاً ناضجاً بين همومه السياسية والنفسية فيما يتعلق بالأحداث العالمية . وهنا يسقط الوعي الذاتي ، ويُعبّر عن المشاعر بالايتمان والقناعة اللذين يُجنّبان الشاعر خطأ أسلوب الدعاية الرزينة . إن قصائد هذه المرحلة ، وخاصة الباقي منها ، أظهرت شيئاً من هذا التوازن . في أفضل تلك القصائد «تحت أوراق الحياة» تتحكم العاطفة بالصياغة ويقلّ الاهتمام بالقراء . وكذلك الحال في قصائد أخرى ذاتية تنصدّي لاستكناء أغوار النفس ، من مثل «عبر المرأة» و«علمان» و«قصيدة ميلاد» .

وهناك صوت متميّز أكثر اقناعاً وأعمق إحساساً وهو الذي يربط بين مزاج المكان والتعليق على مجرى الأحداث العالمية، كما في قصائد «ربما» و«الغيرنر» و«دوفر ١٩٣٧» و«أكسفورد» و«تعلّق» و«في زمن الحرب» . ويمكن ذكر قصيدة غلب عليها الفكر ونظمت نظماً مُبلّلاً وهي: «متحف القنون الجميلة» . وأرجو من القارئ أن يرجع إلى هذه القصائد إذ أن من الصعب إيراد استشهادات مطولة في هذا المقال .

هناك مجموعتان تستحقان الإشارة إليهما ، الأولى : سلسلة مقالات نقدية أو قصائد قصيرة وأحياناً بطاقات نعيّ ، إلا أنها تشمل كتاباً قدامى من مثل «فولتير» و«باسكال» . إن أسوأ ما في هذه المجموعة هو التحليل النفسي الجاهز الذي تناول فيه كلاً من «هاوسمان» و«آرنولد» و«إدواردلير» ، أما الجيد فيها فهو الشعر التأملي وخاصة رثاء «فرويد» أما المجموعة الثانية فهي مجموعة من القصائد (سوناتات) كتبت تحت تأثير «ريلكه» . وقد ناقش البروفسور «إنرايت» هذا التأثير بالتفصيل وقال : «إن شعر ريلكه شجّع «أودن» على الكتابة عن مواضيع درامية قصيرة ، وتطبيق رموزه وصياغته على مضامينه المعادية للجمالية في الفن

والمهتمة بالانسان اهتماماً عميقاً . وقد بقي «أودن» حتى في هذه المجموعة ذلك الأخلاقي الذي يميل إلى التعميم :

إننا نحسد الجداول والمنازل الراسخة القوية  
إذ أننا خلقنا للخطأ .

وما كنا يوماً عراةً وهادئين كالأبواب الكبيرة  
ولن نكون طاهرين كالنبوع  
إننا نحيا أحراراً بالضرورة  
جبالاً تقيم وسط جبال .

يُذكر هذا المقطع من قصيدة «في زمن الحرب» بأسلوب أودن القديم الذي قواه وثبته تأثير «ربليكة» وهو استخدام مفردات الجغرافيا والمناظر الطبيعية رموزاً للحالات الفكرية والروحية <http://Archivebeta.Sa>

ضيّعت في البقطة الأرخبيل  
وجزائر النفس التي أبحرتُ عبرها طوال النهار .  
لأستقر في قرية القلب هذه .

وحتى هذه الطريقة يمكن أن تُستنفذ :  
إن أموالنا تغني كالجداول فوق القمم العالية  
قمم تفكيرنا . . .

وأحتضن حزنه مثل قطعة من الأرض .

ولكنها— أي هذه الطريقة— ستقود في المستقبل إلى تطور كبير في خصائص أعمال «أودن» اللاحقة .

إن المجموعة الثانية من القصائد المتأثرة بشعر ريلكه هي « البحث » والتي نشرت في نفس الكتاب الذي ضمّ «رسالة إلى العام الجديد» ( سُميت في أميركا «الرجل المزدوج» ، وهي أولى مجموعات القصائد الطويلة التي تشكل أهم أعمال «أودن» في الأربعينات . إن الهجرة إلى أميركا ونشوب الحرب العالمية الثانية ، أدبا إلى تغيير واضح في موقفه الفكري . فلقد حلّ تأثير «كبركغارد» ورجال اللاهوت محلّ تأثير «ماركس» و «فرويد» ، وازداد استخدامه للمبادئ والعقائد المسيحية الأورثوذكسية . إن قصيدة «رسالة إلى العام الجديد» ، التي كُتبت في ذلك الوقت ، مزدوجة القافية ، وثمانية المقطع ، وحافلة بالإشارات والتعليقات الإضافية ، لتسجل جانباً من النقاش الذي رافق ذلك التغيير . وقد قال أحد النقاد : «إن هذه القصيدة ماهي إلا ضرب من تعليم أصول التدبير الاقتصادي للمثقفين المعاصرين» . ومما لاشك فيه أن الناقد نظر في قوله هذا إلى الأسلوب والمادة ، ويجب الاعتراف بأن القصيدة من الشعر الرديء ، ولم يحاول أحد من النقاد الدفاع عنها ، بل اكتفوا بالكلام عن التطور الجديد في فكر الشاعر المجرد ، وخاصة رأيه في «أن الفن ليس الحياة ، ولا يمكن أن يكون قابلة للمجتمع» ولنلاحظ مثلاً على نقد الذات الصريح :

كثيراً ما نهوّرتُ وانزلتُ

وعملتُ بلا أكرات

وتبينتُ ما كان ينبغي أن أتخلّى عنه

من لهجة الواعظ الوقح الذرب اللسان

وتجدر الإشارة إلى بعض الفقرات الواردة في هذا الكتاب ، والتي تؤكد الإيمان وتصف الإنسان وتطوره ، ويستخدم فيها الشاعر مفردات الطبيعة في إحدى مناطق انكلترا ، وذلك لما تتسم به من حساسية وحيوية .

أما الكتاب الثاني فهو «في الوقت الراهن» (الطبعة الانكليزية «١٩٤٥» ) ويحتوي على قصيدة «البحر والمرأة» ، وهي تعليق على مسرحية شكسبير العاصفة ، في شكل مناجاة شعرية تؤديها الشخصيات الرئيسية عدا «كاليبان» الذي يستخدم نثراً جيداً شبيهاً بالنثر الذي كتبه «هنري جيمس» مؤخراً . إن الموضوع الرئيسي الذي عالجها هذا الكتاب هو العلاقة بين الفن والحياة ، ويعالج كذلك مفاهيم دينية وفلسفية لاتصل معالجتها إلى مستوى النجاح الفني ، فالرموز لاتحيط إحاطة كافية بالأفكار ، ومحاولات التعمق تتمحّض عن سطحية لامعة ، إلا أننا نعثر هنا وهناك على مقاطع مؤثرة ومضيئة وخاصة حين نغص الطرف عن السياق الذي جاءت فيه . إن قصيدة «خطبة عيد الميلاد» والتي عنوان الكتاب بها ، يؤديها قاص وكورس وشخصيات رمزية وشخصيات عاصرت ميلاد المسيح . وقد كُتِب القسمان الأولان ، وهما تأمل «سيمون» وخطبة «هيرود» ، نثراً وتميّز الأول بالتعقيد الفكري ، وتميّز الثاني بالمناجاة الشعرية القريبة من أسلوب «برناردشو» إن النظم هنا يبدو عموماً تكراراً للأساليب التي مارسها «أودن» ، وخاصة حيل التشخيص التي نجد مثلاً واضحاً عليها في هذا السطر : «الرب» المعبّد يجار طالباً عروساً ، كما أن هناك الأثر العام الذي تركته المعارضة الساخرة للذات .

انخرفت جميع خططنا عن سبيلها .  
سبيل المطر متأخراً

إذ أن جنرالنا الواسع الحيلة

قد سقط ميتاً وهو سكران

وتتنوع النغمات في أماكن أخرى ، ويصبح من الصعب معرفة النجاح في أغنية «للرجال الحكماء» التي استخدم فيها أسلوب «جلبرت» ، أو في الاكثار من العبارات البذيئة في «أصوات الصحراء» . إن أعمق الأقسام تأثيراً هي أغنية الوحي (أن مريم ستلد المسيح) ، وترنيمة مريم قرب المذود ، إلا أن المغزى الفكري والديني من هذا كله ، يظل بعيداً عن الإدراك التام .

إن قصيدة «عصر القلق» ، ذات الطابع الرعوي والصور الغريبة ، والتي صدرت في عام ١٩٤٨ ، يظهر فيها التجريب أيضاً في الشكل والمضمون . فمن خلال أربع شخصيات تلتقي بمصادفة في بار في نيويورك ، حاول «أودن» أن يخلق وعياً عاماً ومعاصراً بانقطاع الجذور والعزلة ، وبالقلق ، وبالشعور بالذنب والحيبة والخوف . وقد نظمها على نحو متكلف ، واستخدم فيها الجناس بطريقة بارعة ، ولكن الاصطناع أفسد تلك البراعة كما في هذا السطر :

الرغبات الأحلام ، خضراء ورشيقة ،

ولكنها لا تنقض أغنيتنا .

وهناك تعابير جميلة من مثل : «الضوء يتعاون مع بقاع الطمأنينة» ، وتعابير

أخرى عارضة لا تنسى لما اتسمت به من عمق :

نفضّل الدمار على التغيير



## نفصل الموت خوفاً على اعتلاء صليب اللحظة وفناء أوها منا .

ولكن عدم الرضى عن القصيدة يبقى ، كما لاحظ السيد «ج. س. فريزر» ،  
«إذ أن قلنا المربك قد انعكس في القصيدة انعكاساً صادقاً ، ولكن الصياغة جاءت  
خرقاء وإن بدت مدروسة ومتقنة »

وقد ظهر في مرحلة متأخرة عملان هما: «لأحد» ١٩٥١ ، و«ترس أخيل»  
١٩٥٥ ، وأعيدت فيهما صياغة أعماله المبكرة بما تميزت به من مهارة ، وموسيقى  
داخلية ، وكتابة السطر الطويل المفتوح المشوش . وقد استخدم هذا النوع من  
الأسطر للتمعن غير المطرد والذي سرعان ما يتحول إلى لفظية مملّة ، إذ أننا  
نجدّه أحياناً كالمقالة أو كحديث في الإذاعة . كأن تبدأ قصيدة — مثلاً —  
على النحو التالي : «أعرف طبيب أسنان متقاعد لا يرسم إلا الجبال ، كما  
ورد في إحدى القصائد الرعوية» التي هي عبارة عن تأملات في «الرياح» و«الجبال»  
جاءت أحياناً ذكية وانحدرت إلى مستوى العبث والغرابة أحياناً أخرى .

إن المعالجة غير الجادة تشكل سبب فشل كثير من القصائد ، كما في قصيدة  
«البحيرات» التي تنتهي بالسطر التالي : «لا بد إن استظهار أسمائهم فقط هو أمر  
مريح على الدوام » . أما في قصائد أخرى من مثل «مأثرة القوة» و «الأوراك»  
و «المطار» فقد استخدمت فيها الطبيعة ، وعناصر المكان استخداماً مؤثراً عبّر  
عن فقدان الجذور في العصر الحديث ، وخاصة في قصيدة «مديح حجر الكلس» ،  
التي حفلت بالرموز الجغرافية المعبّرة عن نظرة الشاعر إلى النفس الانسانية  
والتاريخ ومكان الانسان في نظام الأشياء .

لانتزكنا وراءك ! لا ! رجاء !

لنكن مثل الحيوانات التي تكرر نفسها ، أو مثل الأشياء :

مثل الماء أو الحجر اللذين يمكن التنبؤ بالحركة التي تصدر عنهما ،  
هذه هي صلواتنا العامة .

إن منظر حجر الكلس يساعد ، بما يرمز إليه ، على تصوّر «حب بلا خطيئة  
أو حياة منتظرة .»

ما يزال أودن مولعاً بالتعميم غير الناضج على الحضارة كما في «أغنية إلى  
جيبيا» أو «نصب للمدينة» ، والذي يطلقه من على كأنه يرى العالم بعين غراب ،  
أو عبر آلة تصوير . ومن سوء الحظ أن الغراب عليه أن يقف على «مدخنة  
المحرقة» ، وأن مراحل التاريخ تُفسّر على أساس المدينة الفاضلة لكل منها ، كل  
هذا يجعل القصائد شبيهة بالقصائد القديمة التي امتازت بالقصر والبراعة . وتبرز  
مرة أخرى مصاعب التقليد والتأليف من عناصر مستعارة . ففي قصيدة «البرهان  
يتساءل القارئ عن جدوى معارضة «تينسون» الذي قلّد شكسبير» ، (وعندما  
ترفع الفوضى المتننة المزلاج) ، ولكن قصيدة «ترس آخيل» ، التي عنون الديوان  
بها ، تظهر فيها سمات جديدة ، وتفاجئنا فيها رؤيا اللانسانية المعاصرة حين  
تنظر «تينس» ، أم آخيل ، إلى هيفستوس ، الذي قيّد بروميثيوس في الجبال ،  
وتتوقع أن ترى آمالها العراض ، ولكنها يخيب أملها مما حفر ويحفر على ترسه .

إن عظمته هذا العالم الكبير ،

وكلّ ما يحمل الأثقال ، ولايزن شيئاً ،

يستقرّ في أيدي الآخرين ،

إنهم صغار  
لأياملون عوناً من أحدٍ  
وما من عون يجيء .

إن هذه القصيدة غير عادية بما تنقل من ملامح المأساة دون تعليق ...  
ويمكننا تعرف الأرضية المسيحية الارثوذكسية للقصائد في هذين العاملين  
الأخيرين وإن لم تكن واضحة وصريحة تماماً . إن أجراً المحاولات في طرح  
المواضيع المسيحية في الشعر هي مجموعة قصائد سُميت « ساعة القدّاس » حيث  
تُمثّل مكاتب الكنيسة السبعة التقليدية إطاراً للتأمل يوم « الجمعة الطيبة » ، في  
العالم المعاصر والوضع الإنساني عامة . ولا يخفى على أحد آثار ت.س إليوت في  
هذه القصائد والتي تبدو في أغلب الأحوال مضرة :

ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

هذا اللحم المشوّح ، ضحيّةنا ،  
بوضّح أفضل توضيح  
سحر حديقة الهلّيون  
وغاية لعبة نفق الطُشور .  
إن الطوايع وبيض العصافير ليست نفس الأشياء  
هنا : خلف أعجوبة الممرّين  
والأزقة الواطئة ،  
وخلف المرح على الدرج اللولبي  
هناك ما ينبني أن نعيد على الدوام  
وهو ماتؤدي إليه هذه الأشياء من أفعال .

إن موسيقى هذه القصيدة الداخلية هي نموذج للتجريب الواعي . إذ أننا لانحس إلا أحياناً ضعف الشاعر عن التحكم اللائق بالأفكار العميقة والاهتمامات التي يحلو له أن يعبر عنها ، فاللهجة دائماً قلقة كما هي في كل الحالات ولنضرب مثلاً على ذلك المقطع الأخير من قصيدة «القدّاس الأخير» :

حريري . . .

حرري الانسان «س» ( العزيز «س» ) .

والفقراء الذين لا يعملون شيئاً كما ينبغي

واصفحي عنا

عندما نهتز أيقاظاً في اليوم الأول .

إن هذه القصيدة مثلاً مثل بقية القصائد ، ليست ناجحة . ونصادف في انتاج «أودن» الأخير نفس العورة التي صادفناها في جميع المراحل السابقة ، حتى أنها تتبدو صفة ثابتة من صفات موهبته بل شرطاً ضرورياً من شروط إبداعه ، ورغم كل ذلك ، يمكن اعتباره ممتعاً وحيوياً ومحرزاً وواسع الأفق وعميق النظرة وماهر الصياغة وحاذق أكثر من أي معاصر له لقد كتب بعض القصائد الناجحة والمقاطع الباهرة وإن كانت عابرة ومجزئة . إلا أنه لم يركز قوته على انجاز عمل هام ، ولم يقم كذلك بما وعدت به كتبه الأولى . وهذا ليس من قبيل الانحياز لرأي أولئك الذين رفضوا الاعتراف بأن الشاعر يمكن أن يتحول إلى إنسان غامض ، كما رفضوا الاعتراف «بأن اليوم الرطب في نيسان ليس نهاية الصيف» ، إذ أن جميع شارحي «أودن» المتعاطفين معه هم أكثر الناس شكاً في إمكان اعتباره فناً عظيماً . لقد بقي

---

«أودن» شخصية نموذجية من نوع إخص ، يطرح شعره ومصيره السؤال الهام التالي : ماالذي يجعل موهبة الشاعر تنامي تنامياً كاملاً في هذا العصر الذي تعقّدت فيه العلاقة بين المبدع من ناحية وبين النقاد والجمهور من ناحية أخرى ، كما لم تتعقد من قبل ؟

عن كتاب «العصر الحديث»  
دليل بليكان للأدب الانكليزي (٧)  
إصدار : بوريس فورد ١٩٦٦

المقال من صفحة ٣٧٧ - ٣٩٢





– اليوم خطف قزم لعين بذاري وضيع وقتي . ولم أحرث شيئاً يذكر •  
وأدخل البذار إلى غرفته ووضعته تحت رأسه ونام لأنه لم يكن يطمئن إلى وضعه  
في أي مكان آخر .

دخلت الفتاة وسألته :

– ماهذه المشاكل التي وقعت بها اليوم ؟ .

– لا شيء يذكر . الفارس الذي أرسله النارتبون خطف مني بذار تحه غليج .  
وضاع النهار وأنا أستعيده . مادامت روحي تحقق بين جنبي فلن يأخذوا  
مني هذا البذار .

– وأين تحقق روحك ؟ – سألت الفتاة النارتية .

– ولماذا تسألين أنت عن مكان روحي ؟ .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

– أنا أحبك ، وأريد أن أحمي معك روحك .

ولم يصدق يمينج ماقالته الفتاة النارتية ، ولكنه قال ليخبرها .

– إن روحي في إطار ذلك الباب .

وفي الصباح خرج يمينج إلى الحقل ومعه بذار تحه غليج وخرج سوسروقة  
وراءه وعلق يمينج البذار على جذع الشجرة وبدأ يحرق . وخرج سوسروقة من  
مكمنه وخطف البذار وهرب . ونظر يمينج نحو البذار وعندما لم يره قال :

– لماذا لا يتركني هذا القزم ! . وأكل جيداً ثم استراح قليلاً ولحق بسوسروقة  
فأدركه وهو يقطع البحر الكبير . وعندما مد يده ليمسك بسوسروقة غطس هذا

واختفى تحت الماء ولكن البذار سحبه إلى سطح الماء فاضطرب وتركه . وما أن رأى يمينج البذار حتى اختطفه وعاد في المساء وهو يربرر ثانية :  
— اليوم أيضاً أضاع ذلك القزم نهاري .

وعندما دخل البيت ورأى اطار الباب الذي كان مزيناً ومطلباً بماء الذهب الأبيض قال :

— أوه . . ! ما هذا لقد جعلت اطار الباب القديم يزهر .

— هل تخميني لهذه الدرجة ؟

— أنت وحدك روعي وعيني — قالت الفتاة النارية .

— إذن أيتها الجميلة . لقد كذبت عليك . روعي ليست في إطار الباب إنما

ARCHIVE

في تلك الشجرة العتيقة في صحن الدار .

— لماذا كذبت علي ؟ أنت ألمي الوحيد في هذم الدنيا — وتظاهرت الفتاة

بالحزن وفي صباح اليوم التالي ذهب يمينج للحرثة ومعه البذار . وخرج سوسروقة وراءه وخطف البذار . وبينما كان على وشك أن يقطع البحر الكبير لحق به يمينج واستعاد منه البذار . وعاد في المساء وهو يدمدم :

— اليوم أيضاً أضاع القزم نهاري سدى . لقد خطف البذار وأمضيت الوقت وأنا أنقب في البحر .

وما أن أنهى كلامه حتى وقع بصره على الشجرة . كانت مزينة وكان الربيع قد جاء فأزهرت .

— ما هذا ! لقد جعلت الشجرة اليابسة تزهر — قال يمينج .



— إذا لم أزين الشجرة التي فيها روحك فماذا أزين ؟ أنت وحدك روحي وضيائي قالت الفتاة النارتية .

دخل يمينج غرفته ووضع كيس البذار تحت وسادته وأجلس الفتاة النارتية إلى جانبه :

— أنت كما أرى تحبيني .

— أحبك .

— لقد عرفت مبلغ حبك لي . وسأقول لك الحقيقة الآن . أنا روحي في حصاني ذي الأرجل الثلاثة السوداء . إذا لم يقابلني فارس يغلب حصانه حصاني فلا يستطيع أحد أن يرميني أرضاً . . . ولا يوجد أحد في الدنيا يستطيع أن يجد حصاناً مثله . . . لقد حصلت عليه من بين البحرين حيث تعيش امرأة عجوز تربى خيلاً من نسل حصاني . لم يولد أحد بعد يستطيع أن يصل إلى تلك المرأة العجوز ويحصل على حصان من نسل «تخوج» تلك الفرس الشهباء التي ولدت حصاني — قال يمينج متباهياً .

وفي الصباح خرج يمينج للحرثة ومعه البذار . وقابلت الفتاة النارتية سوسروقة وقالت له :

— لا نستطيع أن تمهر يمينج إلا إذا وجدت حصاناً مثل قوة حصانه أو أقوى لأن روحه في حصانه .

— ومن أين جاء بحصانه ؟ — سأل سوسروقة .

— إن امرأة عجوز تعيش بين البحرين تربى خيلاً كحصانه ذي الأرجل الثلاثة السوداء وإذا وجدت عندها حصاناً من نسل «تخوج» فقد وفقت . . . ولكن

لا يوجد أحد استطاع أن يصل إلى حيث تعيش هذه المرأة سوى يمينج .  
— حسناً . إذا كان الأمر كذلك . وإذا كان مايقوله يمينج صحيحاً فسأذهب  
إلى حيث تعيش تلك العجوز وسأجدها .

— مايقوله صحيح . لقد صدق أنني أحبه فعلاً لذلك كشف لي سره .  
— إلى اللقاء ، سأنتقل فوراً — قال سوسروقة .  
— وإذا أنهى يمينج حرائة الأرض وبذر البذار ، ألا يضع كل شيء —  
سألت الفتاة .

— لن أتركه يفعل — قال سوسروقة ، ثم جعل تلك المنطقة باردة لدرجة  
تظن معها أن كل شيء سوف يقطق من الصقيع . وانطلق في سبيله .  
ولم يمض وقت طويل على ذهاب سوسروقة حتى عاد يمينج وهو يلطم :  
— اليوم أيضاً لم أعمل شيئاً . الجو بارد وممطر . لأدري من أين جاء هذا  
البرد الذي لم أر مثله في حياتي . . وجلس في البيت وهو ينتظر تحسن الجو .  
أخذ سوسروقة يمشي خبياً ويقفز حتى صادف عند مشارف الغابة ذئباً عجوزاً  
يموت . وعرف الذئب سوسروقة .

— ايه ياسوسروقة ! لاتدعني أموت ، وألقمني شيئاً . وسأرد لك الجميل  
في يوم من الأيام . قال الذئب العجوز مسترحماً .  
فأخرج سوسروقة شيئاً من زاده وأطعم الذئب العجوز . وما أن أكل الذئب  
من الزاد الذي صنعتة ستاي حتى قام نشيطاً واختفى في الغابة .  
وانطلق سوسروقة يمشي ويقفز حتى صادف نسراً ضخماً ينقض على صقر

جارح في الجو ويحاول القضاء عليه . فهياً سوسروقة قوسه وصوب نحو النسر فرماه وجاء الصقر إلى سوسروقة وحط على كتفه وقال :

— لن أنسى الجميل الذي صنعته معي وسأرده لك في يوم من الأيام يا سوسروقة وانطلق سوسروقة في طريقه يمشي ويقفز . وعندما وصل إلى شاطئ البحر رأى سمكة كبيرة تزحف وتتخبط على الرمال وقد قذفت بها الأمواج . وعرفت السمكة سوسروقة فحملها وأعادها إلى البحر . وأخرجت السمكة رأسها من الماء وقالت :

— لن أنسى جميلك وسأرده لك يوماً .

وتابع سوسروقة طريقه ، يمشي ويقفز حتى وصل إلى منزل المرأة العجوز التي تعيش بين البحرين . كان مائة كلب ومائة نسر يحرسون المنزل ولما لم يستطع المرور عاد إلى الغابة وصاد بعض الحيوانات التي غطى نفسه وحصانه بلحمها ثم عاد إلى منزل العجوز فانقض عليه مائة كلب ومائة نسر يحاولون منعه ولكنهم لم يستطيعوا أن ينالوا سوى اللحم الذي ربطه حول نفسه وحصانه . . . . وأفلت منهم .

كانت المرأة العجوز جالسة على تلة ترعى إناث الخيل . فاقترب منها دون أن تنتبه ورضع من ثديها اللذين كانا ملقيين من فوق كتفها على ظهرها .

— فلتعم العينان اللتان لم ترياك ، ولتصب الأذنان اللتين لم تسمعاك بالصمم .. إن أحد لم يستطع أن يرضع ثديي سوى يميني .

— يأمني . ليحفظ الله عينيك ثاقتي النظر ، وأذنيك حادتي السمع .

— ماهي المصيبة التي حملتك إلي ؟ ! .

— جئت أستجديك حصاناً .

— أنا لأعطي حصاناً إلا لمن يرعى إناث الخيل هذه لمدة ثلاث ليال . . هل

تقدر على ذلك ؟ .

— أظن أنني أقدر . .

وهكذا اتفقا بسهولة . وما أن حل الليل حتى ساق سوسروقة قطع المرأة العجوز ليرعاه . وعند منتصف الليل جفلت الخيل وتراكضت متفرقة في الغابة وحاول سوسروقة أن يجمع القطيع ولكنه لم يقدر وأسقط في يده . وبينما كان واقفاً مختاراً لا يعرف كيف يجمع القطيع اقترب منه الذئب العجوز .

— لماذا أنت حزين هكذا يا سوسروقة ؟ — سأله الذئب .

— إن الخيل التي كنت أرهاها تفرقت في الغابة ولا أعرف كيف أجمعها .

— لا تخزن من أجل ذلك . وعاد الذئب مسرعاً إلى الغابة . وفي غمضة عين

أخرج القطيع . . وما أن مضى الليل حتى ساق سوسروقة القطيع إلى المرأة العجوز . وعدت العجوز القطيع فوجدته كاملاً .

— لقد استطعت أن ترعاها الليلة — قالت المرأة العجوز .

وفي الليلة الثانية ساق سوسروقة قطع المرأة العجوز ليرعاه . وعند منتصف الليل تفرقت الخيل وطارت في السماء . وبقي سوسروقة على الأرض لا يدري ماذا يفعل وبينما كان واقفاً وهو في حيرة من أمره جلس الصقر على كتفه .

— لماذا أنت حزين يا سوسروقة — سأله الصقر .

— إن الخيل التي كنت أرهاها تفرقت وطارَت في السماء — قال سوسروقة .  
— لاتخزن من أجل ذلك — قال الصقر وطار وحلق في السماء . وفي غمضة  
عين أعاد القطيع إلى الأرض . وما أن مضى الليل حتَّى ساق سوسروقة القطيع  
الذي كان يرعاه إلى التلة التي تعيش عليها المرأة العجوز . وأحصت القطيع  
فوجدته كاملاً .

— لقد استطعت أن ترعاها الليلة الثانية أيضاً — قالت العجوز .  
وفي الليلة الثالثة مضى سوسروقة بقطيع المرأة العجوز . وفي منتصف الليل  
تفرقت الخيل وقفزت إلى البحر وضاعت . وبقي سوسروقة على الشاطئ وقد  
أسقط في يده لايديري ماذ يفعل . وبينما كان واقفاً وهو في حيرة من أمره سبحت  
السمة إلى الشاطئ وأخرجت رأسها من الماء وسألته :

ARCHIVE  
http://Archivebeta.Sakhril.com

— لماذا أنت حزين يا سوسروقة ؟  
— لقد قفز القطيع الذي كنت أرهاه إلى البحر .

— لاتخزن من أجل ذلك — قالت السمة وغطست في الماء . وفي غمضة  
عين أخرجت السمة القطيع من البحر . ورأى سوسروقة بين القطيع مهرأ جديداً  
فاقرب منه وسأله :

— من أين أتيت أيها الصغير ؟  
— لقد ولدتني أمي في البحر .  
— ومن هي أمك ؟  
— نخوج .

- الآن حصلت على ماأريد — قال سوسروقة في نفسه .
- كان الفجر قد طلع فساق القطيع نحو التلة التي تعيش عليها المرأة العجوز .
- أحصت العجوز القطيع ، ولما وجدته قد زاد مهرأ سألت سوسروقة :
- إن القطيع زاد مهرأ ، من أين جاء هذا المهر ؟ .
- الفرس تحوج ولدته — قال سوسروقة .
- إذن— قالت المرأة العجوز — لقد نفذت الشرط الذي اتفقنا عليه ، ورعيت قطيعي ثلاث ليال دون أن ينقص منه شيء ، فاحتر منه ماتريد .
- إذا أعطيتني ذلك المهر أكون لك من الشاكرين — قال سوسروقة .
- ذلك المهر لاشكل له ولا يصلح حصاناً لك يا صغيري — قالت العجوز .
- لا ، إنه يصلح لي ، ولاأريد غيره . لقد ولد في ليلة كنت أرعى فيها القطيع ولذلك أحببته كثيراً . أعطيتني إياه .
- إذا كنت تظن أنه يصلح لك فإني أمنحك إياه — قالت العجوز .
- وهكذا شكر سوسروقة المرأة العجوز وقفل عائداً وهو يقود المهر خلفه .
- وما أن قطع مرحلة حتى قال المهر :
- من أنت ؟ .
- أنا سوسروقة .
- ياسوسروقة ! سأكون لك نعم الحصان ولكنني لم أرفع من أُمي سوى ثلاث مرات حتى الآن . دعني أعود وأرفع رضعة أخرى تشبعني . أنا الابن الثاني لأُمي . المهر الأول أخذه يمنيح وقد رضع من أُمي ثلاث رضعات ونحن الآن

- متعادلان قوة . ولكن إذا أردت أن لا يغلبني فدعني أضع من أُمي رضة أخرى .
- هيا عد . سأنتظرك هنا . وعاد المهر .
- وحاد سوسروقة بحصانه عن الطريق لينتظر تحت ظل شجرة . وماكاد يرفع رجله عن ركابه محاولاً أن يترجل حتى وصل المهر . وعندما رآه سأله :
- ألم تذهب لترضع ؟
- لقد ذهبت ورضعت وعدت — قال المهر .
- ماأسرع ما فعلت ! — استغرب سوسروقة .
- لقد ذهبت بخطوات عادية وعدت خيباً — قال المهر .
- اظن انك تصلح حصاناً لي — فرح سوسروقة
- امتط صهوتي وسهرى إن كنت أصلح حصاناً لك أم لا أصلح . — قال المهر . وفك سوسروقة سرجه عن حصانه القديم ووضعه على المهر الجديد الذي ركبه وانطلق به وهو يقود خلفه حصانه القديم . عندما كان المهر «ابن نخوج» يمشي بخطوات عادية كان حصانه القديم يجري بأقصى سرعة . وعندما أخذ المهر «ابن نخوج» يمشي خيباً أخذ يجر وراءه حصانه القديم جرأ .
- ما أعنفك يا «نخوجي» الصغير قال سوسروقة . ومنذ ذلك الوقت أطلق عليه هذا الاسم .
- ولم يستطع حصانه القديم أن يساير نخوجي فانتفخ من التعب ومات . وكم سوسروقة حزنه عليه حتى لا يغضب مهرة الجديد .
- ولما اقترب سوسروقة من موطن يمنج نشر الدفء حوله . وما أن شعر بمنج

الذي أمضى الأيام الباردة بجانب الموقد بدفء الجو حتى خرج فرحاً ليبدأ بذار تحه غليج . وعندما رآه سوسروقة ذاهباً إلى الحقل ممتطياً حصانه وكيس البذار على ظهره ، لحق به واقتلع الكيس عن ظهره وانطلق هارباً . وساط يمينج حصانه ولحق بسوسروقة . كان حصان يمينج يجري بينما كان حصان سوسروقة يمشي بخطوات عادية ومع ذلك لم يدركه . وغضب يمينج غضباً شديداً وأخذ بسوط حصانه بسوط فولاذي حتى تشقق جلده ولكنه لم يستطع أن يدرك سوسروقة . وعرف يمينج الحصان الذي يمتطيه سوسروقة . وتكلم الحصان الذي يحرقه الألم :  
— أنا وأنت ولدنا أم واحدة . لماذا تجعل صاحبي هذا يقتلني ، انتظرني قليلاً لألحق بك .

— لا . لن أنتظر . قال نخوجي . هل ربتنا أمنا هكذا لنقبل الاهانة أيها الجبان ألق به أرضاً واقتله .  
http://Archivebeta.Sakhril.com  
وما أن سمع حصان يمينج ذلك حتى ارتفع وحلق في الفضاء ، ثم ألقى بنفسه على ظهره وحطم يمينج تحته .

وأعاد سوسروقة إلى أرض الناريتين بذار تحه غليج الالهي . . وكان أول من التقى به في أرض الناريتين هو (٢) «قوي تسوك» الذي كان جالساً عند مفترق الطرق السبعة . فقدم له سوسروقة الفتاة النارية التي أعادها معه زوجة له .  
ويلتقي الناريتون مبهتهجين . ويبدرون بذار تحه غليج الالهي في الأرض فيحصلون على موسم لم يروا أخصب منه طوال حياتهم . ومن المحصول الأول الذي جنسوه يصنعون «عصيدة» في حلة كبيرة يحملها تسعة من الرجال



النارتين الأشداء ويحضرونها لسوسروقة عرفاناً بالجميل . فيمجد سوسروقة اسم  
نحه غليج ويقدم له آيات الشكر ويمد يده إلى العصيدة .

سوسروقة يحضر مجلس النارتين

كان سوسروقة

قد سمع بأخبار مجلس النارتين .

وعندما كان يعمل مع لبش

يطوع الحديد في محله ،

كانت الكلمة الأولى التي يسميها

في مقدمة كل حديث «مجلس النارتين

حيث تروي بطولات النارتين .

من استطاع أن يقطع البحار والأنهار

ومن جلب أحسن الخيل

ومن استطاع أن يقتل العمالقة

وسيف من أكثر فتكاً

وسهم من يصيب أكثر

ومن أجل من ألقت الأغاني

وأخبار من انتشرت أكثر

وكان سوسروقة — وهو الذي في شرح

الشباب

يحلم بحضور مجلس النارتين .

أن يجلس مع النارتين ويتعرف عليهم

وأن يرفع الانتخاب معهم

وأن ينازهم ويباريهم

ويستمع إلى أخبارهم .

ولما عرف بطلنا سوسروقة

أن مجلس النارتين قد انعقد

ازداد شوقاً لحضوره

وقال لأمه ستناي :

آه يا أمي ستناي

لم أر من الدنيا إلا القليل

يقولون أن مجلس النارتين قد انعقد .

كنت سأذهب لحضور المجلس

كنت سأذهب لأرى عادات النارتين

ولكن من سيقدمني للمجلس

وكيف سأدخل مجلس النارتين ؟

ولما قال سوسروقة ذلك

فرحت ستناي :

— سوسروقة ياولدي الوحيد  
سأذهب أنا إلى الناريتين  
وسأفحص عليهم أخبارك  
وسأرجو جميع الناريتين  
أن يقبلوك في مجلسهم  
إذا قالوا ياولدي تعال  
فحصانك وسيفك جاهزان .

مازلت فتياً ياولدي

ولا أرى من المناسب أن تحضر مجلسهم  
دون أن يوجهوا إليك الدعوة  
لأن من عادات الناريتين القديمة  
أن لا يقبلوا أحداً في مجلسهم  
إذا لم يكونوا قد وجهوا إليه الدعوة .

\* \* \*

تزينت ستناي واستعدت

وذهبت إلى مجلس الناريتين

ولما رأى الناريتون ستناي

وقفوا جميعاً وقدموا لها آيات الثناء :

— يامن لأمثيل بلحماها في البر والبحر

ستناي ياسيدة الناريتين

ياأبهي السيدات

ياحافضة عاداتنا ومصدرها

يامشرق كل الطيبات

إننا نعتبر قدومك إلى مجلسنا

شرفاً عظيماً يشرفنا !

ولما قال كل الناريتين ذلك

من أعماق قلوبهم

ردت ستناي على الجمع الذي مازال

واقفاً

— أدعي الله أن لا يجعل حضوري

إلى مجلسكم

بدايته خير ونهايته لا تسر القلب .

لقد كان حضوري اليوم إليكم

لسبب واحد .

تعرفون أن لدي ولداً

اسمه سوسروقة الأسمر

لا يكذب مايقوله أبداً .

كان بودي أيها الناريتون

لو أن ابني الوحيد سوسروقة

دعوتوه إلى مجلسكم

لو تنازلتم وأجلستموه  
إذا كان ذلك ممكناً على طرف مائدتكم  
أو سمحتم له بخدمة منكم  
ليتمكن من سماع أحاديثكم .  
وإذا لم تروا ذلك مناسباً  
دعوه يقف عند إطار الباب  
دون أن يتجاوزَه  
ليُنظر إلى وجوهكم ويتعلم منكم  
وإذا اعتبرتم ذلك كثيراً  
دعوه بحرس خيلكم ويرعاها  
عند المرتفع القريب .  
هذا رجائي إليكم أيها النارتيون  
وأنا بانتظار قراركم .  
بعد أن سمع جميع النارتيين  
كلام ستناي  
يلتفت «نسرَن جاكَاة» نحو زعيم  
النارتيين  
و «نشابِكَاة» النارتِي الجريء  
يلتفت يمينه ويسرة مرتبكاً ،

وهو لا يدري مايفعل .  
وعندما لايقول أحد شيئاً  
يتكلم زعيم النارتيين :  
— أيها النارتيون ، هياتكلموا .  
ردوا على طلب ستناي  
إن الجواب على طلب امرأة  
أهم من أي شيء آخر  
ويجب أن نبت به أولاً .  
هيا أيها النارتيون ، قولوا الحقيقة .  
ولا تتركو ستناي تنتظر .  
وعندما أنهى الزعيم النارتِي كلامه  
وقف «بنوَقَة» النارتِي  
وأقسم باسم تحه غليج  
وقال هذه الكلمات :  
— ليس من عادتنا أن ندعو إلى مجاسنا  
ابن أحد كائناً من يكون .  
لو كان رجلاً لوصلتنا أخباره  
وكنا دعوناه إلى مجاسنا .  
وعندما قال بنوَقَة ذلك

أو اننا نسمح له بالوقوف عند الباب  
لينظر إلى وجوهنا النارية ؟ !  
لا ، لايجوز يا ستناي  
أن تنظري إلى مجلسنا بهذا الاستخفاف  
وتحضري إلينا ابنك  
الذي مازال طري العود غص الاهاب.  
وعندما سمعت مايقوله النارتيون  
احمر وجه السيدة ستناي  
ثم عاد فابيض :  
وعادت إلى ابنها سوسروقة  
وقلبها يؤلمها .  
وكان سوسروقة بانتظار أمه  
وعند اللقاء سألها :  
— هيه ، يألومي ستناي  
لكم طال غيابك  
لكم تأخرت  
ماهي الأخبار السارة التي جلبتها لي ؟  
ماذا قال النارتيون ؟  
ولكن ستناي حزينة  
ولا تجد كلاماً تقوله .

وقف « كوكوج » الناري بهيبة  
وأخذ يضرب بقدميه الأرض  
وبقرعة بسلاحه وقال غير راض :  
— لا يوجد واحد بيننا اليوم  
إلا ومعروف بماضيه وبطولاته  
فكيف ندعو إلى مجلسنا واحداً  
ليس من مستوانا ولم يره واحد منا  
من قبل ؟  
وما أن أنهى كلامه  
حتى وقف « بشايا » الناري :  
— لانستطيع أن نخطم اليوم عادة  
من عادات النارتيين القديمة  
فمجلسنا لا يحضره  
إلا من كان قادراً على تحطيم الجبال  
وقهر البحار  
أما ابنك سوسروقة فيقولون  
أنه يكاد يقطع الوديان .  
فبأي حق تريد من منا  
أن نسمع الناس أننا  
نسمح له بالجلوس إلى مائدتنا البيضاء

وكان منظرها يعصر القاب .

ولما رأى سوسروقة ذلك .

قال للسيدة أمه :

— لا ، يا أمي ستناي !

من ذا الذي أهانك

هيا ، هيا أخبريني

فقول ستناي :

— الطريق إلى حيث ذهبت

معوج ذو منعطفات كثيرة

وما رأيته لا يرضي

ولا يطاق أبداً

يا ولدي الحبيب ، يا أحسن الفرسان

لم أجلب لك أخباراً طيبة

النارتيون الطيبون لم يعتبروك

يقولون أنك مازلت يافعاً

وأن أخبار بطولاتك لم تنتشر بعد .

هذا مقالته «بنوته» النارتي

هذا مناطق به «كوكوج» النارتي

هذا مازعمه «بشايا» النارتي

— ايه ، يا أمي ستناي

— لا تهتمي لذلك

ايه يا أمي ستناي

لا تحزني من أجل ذلك .

مهلاً يا أمي ستناي

إذا لم يظهر في مجلس النارتيين

سوى ثلاثة لا يهمهم أن يكون لهم عدو

فهذا ليس كثيراً علي .

لو كان أكثر من ذلك

ما كنت لأراجع .

أقسم لك بالاله «واشخة»

أني لم أجفل أبداً

مالم يحفل لبش نفسه

ولن يقدر النارتيون

على أن يجعلوني أجفل منهم .

لن أتساهل مع النارتيين

في أمر كهذا أو أمرين

ولن أراجع حتى أعرف

إلى أين تصل بطولة النارتيين .

قال سوسروقة ذلك

وبدأ يهيه سرجه

قادرآ على مجابهة كل الصعاب  
وليكن سيفك بتارا  
ورمحك محطماً للجبال .  
لا يلحق بك من هو خالفك  
ولا يغلبك من هو أمامك  
تسبقك الأغاني عن بطولاتك  
قبل رجوعك إلى البيت .  
أرجو أن تعود رجلاً ياولدي  
بإباه النارتيون الأشداء .

★ ★ ★

سوسروقة بعلنا

سوسروقة ضياؤنا

ذو الترس الذهبي

المسريل بالحديد

والشمس تلمع على قمة رأسه

ينطلق إلى مجلس النارتيين .

وتبقى سنتاي

قلقة لاندرى ماتفعل

تشغل مقصها الفولاذي

وتدعو سوسروقة أن يوفق في

استعداداً للرحيل  
واقتراب من حصانه «تخوجي»  
وأخذ يطعمه الصوان  
ثم تمنطق بسيفه البتار  
ويحسمه الفولاذي  
قفز عن الأرض عدة قفزات  
ثم استل حسامه  
وشق التمثال الحجري بضربة واحدة  
وامتطى جواده لينطلق دون تردد .  
وقالت سنتاي مشجعة :

— انطلق ياولدي واذهب إلى مجلس

النارتيين

وقل لزعيم النارتيين

أن لبش لم يخصك عبثاً

بسيفه سلاحاً

اذهب ياولدي وتذكر

أن النارتيين لا يقدرّون

إلا من جاس البر والبحر

اذهب ياولدي رافقتك السلامة

ولتكن أيامك مضيئة

مسعاه .

. . .

عندما يصل بطلنا سوسروقة

إلى مجلس النارتيين

ترعد السماء

وتهتز الأرض

فيجفل النارتيون

ويترაკضون ذعراً

ويقولون بصوت واحد

— من الفارس القادم إلينا

الذي جعل السماء ترعد والأرض

تهتز

وتصعد دماؤهم

غضباً إلى عيونهم

ولكنهم عندما يرون الفارس

يقابلونه باحترام

وكعادة النارتيين القديمة

يصفون سبعة عمالقة لاستقباله

— أهلاً ، أهلاً سوسروقة

بابن سيدتنا ستناي

لقد عرفناك من مشيتك

عرفناك من طريقة ركوبك

لم نرك قبل الآن

ولكننا نعرفك باسمك .

والذي جاء بك إلينا ؟

والذي أغضبك ؟

وكيف جئنا ؟ !

هيا تفضل إلى مجلسنا ، هيا ترجل

وقل لنا مايقبلك .

أرنا كيف يرقص حصانك

واخضع جلده الجميل

وانظر إلى مسابقاتنا

وحرك ألعابنا

لنجعل من يوم حضورك مجلسنا

يوماً لا ينسى

هيا حرك المطرقة

وجرب مقدرة «بنوقة» في الحدادة

واسكت «باكوج» النارتي

وهز النارتي الجبار «بشايا»

أهلاً ، أهلاً سوسروقة

إننا نرحب بك  
وقد كنا بانتظارك  
ويدخل سوسروقة مجلس النارتين  
محاطاً بالعمالقة السبعة  
ويدأ النارتون  
بتقديم واجبات الضيافة  
فيقوم النارتي «بنوقة» متعجلاً  
موحياً بأنه رجل لا يهتز له جنان  
ويقدم لبطلنا سوسروقة  
كأس النارتين  
فيلقي سوسروقة الذي لا يهاب الموت  
بلغة النارتين القداماء  
هذه الكلمة :

— إنني أرفع هذا النخب ،  
من أجل أن يبقى كلام النارتين مصوناً  
وضرباتهم صائبة ،  
ويبقى حماهم محمياً .  
وتبقى شوكتهم أبد الدهر .  
وبعد أن يشرب سوسروقة الكأس  
دون أن يرف له جفن

يهب كوكوج النارتي  
ويقدم له الكأس الثانية .  
ايه سوسروقة . أيها الند  
هذه كأس النارتين الثانية  
وأنت ابن الأم الثانية  
حصانك لم يعد يتحمل المزيد ،  
جبراً للخاطر ياسوسروقة  
خذ مني هذا الكأس .  
وبعد أن شرب سوسروقة  
كأس النارتين الثانية  
قفز بشايا النارتي  
وقدم الكأس الثالثة .

— سوسروقة ، أيها النارتي الأسمر  
يامن لا يتخاذل أمام خمر العنب ،  
هذه كأس النارتين الثالثة .  
من يدخل الحرب لأول مرة ،  
من العادة أن يمسك برماح ثلاثة أعداء .  
ومن يحضر المجلس لأول مرة ،  
من العادة أن يقبل ثلاثة كؤوس .  
إذا كانت لديك ياسوسروقة الشجاعة ،



طبق عادات الناريتين

مع رنين جسمك الحديدي

وحرك بوابة الناريتين

وزلزل أرضهم

ودع كورسنا يرفع صوته .

هيا ، هيا ياسوسروقة

اشرب كأسنا الثالثة .

ويقف «نسرنا جاكاة»

ويقول للناريتين الذين وقفوا :

يكفي ، يكفي إذا شرب كأسين

وهل بيننا الكثير ممن يتحملون كأسين .

يكفي ، يكفي أيها الناريتون

يامن يضيعون المبرزين .

ماهو إلا فتى غض الاله

وما زال يخطو خطواته الأولى .

يكفي ، يكفي أيها الناريتون

إذا استطاع أن يحمل الكأسين ، فكثير

ويعرف سوسروقة بقلبه

ماذا يريد كوكوج النارتي

وما ينوي بنوقة النارتي

وما يحضر له بشايا النارتي ،

وأن هؤلاء الناريتين الثلاثة .

قد اتفقوا علي ،

أن يسقوه حتى يسكروه .

وأنهم يأملون بقتله بعد ذلك .

لكنه يعرف ،

أن من يخاف من الكأس التي مدوها له

ومن لا يشرب هذه الكأس ولو كانت

مسمومة ،

ومن لا يستطيع أن ينجو من ذلك السم

لا يعلم الناريتون رجلاً .

سوسروقة فارسنا

يلقي كلمة ويشرب الكأس الثالثة ،

دون أن يجلب عاراً .

ويصعد إلى المائة

ويرقص فوقها على عادة الناريتين .

والمائة لا تكفيه

فيصعد إلى طرف الوعاء المليء

ويكمل رقصه .

ثم يقفز عن الوعاء دون أن يهتز الطعام

وسترون النتيجة .  
 أيها النارتيون رضاكم  
 أيها النارتيون غضبكم  
 سنضرب معا العجلة الفولاذية  
 لكم الضربة الأولى  
 ولي التالية .  
 يتوقف النارتيون  
 أيديهم على سيوفهم  
 ويخرج من بين الجميع  
 بثوقه الناري ويهوي قوسه .  
 ويطلق بثوقه الناري سهمه  
 نحو السماء الزرقاء .  
 فيذبح النارتيون خروفاً  
 ويسلخون جلده  
 وعندما يبدؤون بتقطيعه  
 يقع السهم من السماء  
 وينغرز أمام سوسروقة .  
 ويعتبر النارتيون الحاضرون  
 أن ذلك رجولة ، ما بعدها رجولة .  
 فبهيء سوسروقة قوسه

ويقول للنارتيين الخالسين :  
 — وي . . أيها النارتيون ، لكم السماء  
 ولي الندى .  
 أيها النارتيون رضاكم .  
 أيها النارتيون غضبكم .  
 سنلعب لعبة الفارس والراجل  
 لكم القفزة الأولى  
 ولي التالية .  
 أيها النارتيون غضبكم  
 بعدها سنبداً رمي السهام  
 لكم السهم الأول  
 ولي التالي  
 أيها النارتيون غضبكم  
 سنرى من يرمي أبعد  
 وسهم من يصيب الهدف  
 أيها النارتيون رضاكم  
 أيها النارتيون غضبكم  
 وبعدها سنبداً المغارزة  
 ولكم المسكة الأولى  
 ولي التالية .

ويطلق سهمه .

ويختفي السهم الذي أطلقه

في السماء البيضاء

فيذبح النارتيون نوراً

ويسلخون جلد الثور

ويقطعون الثور حصصاً نارتيه

ويسلقون الثور

ويجلسون إلى المائدة

ويبدأ النارتيون الذين ينتظرون

السهم

بالقاء أولى الكلمات

هازئين من سوسروقة : <http://ArchiveBeta.Sakhrit.com>

— ياسوسروقة ، أين سهمك ؟

في أي مكان ضاع :

لقد أعاد إلى حبيمك الأرضي

سهم بنوقة النارتي .

يا سوسروقة ، لقد كنت رجلاً

تتشبه بالرجال .

فأين هو سهمك .

قال كبير النارتيين .

وفي هذه اللحظة

يقع سهم سوسروقة من السماء .

وينغرز سهم سوسروقة

في وسط مائدة النارتيين .

— لا ، لا ، سوسروقة .

لقد أوضحت لنا اليوم

من يرمي أبعد .

ومن هو أمهر في إطلاق السهام .

فعندما شددت قوسك

وعندما أطلقت سهمك

نحن النارتيون ذبحنا نوراً كبيراً

وسلخنا جلد الثور الكبير .

وسلقنا لحم الثور الكبير جيداً

وعندما بدأنا بالقاء كلمتنا الأولى

انغرز سهمك .

في وسط مائدة النارتيين .

وأشجع الرجال في مجلس النارتيين

قدموا لك في كلماتهم

أجل آيات الاحترام .

ومن بين جميع النارتيين ،

يامن هو ندُّ لنا نحن الناريتين  
لقد أصبت الخاتم النارتي  
وأوضحت لنا كم أنت هذآف .  
سوسروقة الذي لايعتبره النارتيون  
يقول —

«هذا من عادات الناريتين»

ويقترّب من أعدائه الثلاثة

ويقدمّ لهم «حصّة العدو»

مستعداً للمغارزة

يقول « هذا من عادات العمالقة»

ويبدأ المغارزة ،

ساحجاً بشايا النارتي من بين الصفوف .

ويقول لبشايا :

— ايه ، يابشايا النارتي

— يابطلاً صنديداً ذي رقبة تنين !

لك المسكة الأولى

فابدأ بها كما تريد .

صارع كما تشاء

ولكن لاتحاول الحصول على غير ماهولك

رضالك وغضبك سيان ،

لم يظهر من يرمي أبعد منك .

ولكن ياسوسروقة !

كيف أنت في إصابة الهدف ؟

على شجرة سنديان فوق قمة الجبل

أغصانها رفيعة ، رفيعة .

وأوراقها كثيفة ، كثيفة .

يخبثون خائفاً واحداً .

ويقف كوكوج النارتي .

ويهيء قوسه

ويرمي سهمه .

وهو يكرّ على أسنانه طلباً للخاتم .

وتخترق سهم كوكوج النارتي

شجرة السنديان العتيقة

فلا يقطع ورقة واحدة

ولا يصيب الخاتم .

سوسروقة الذي لايقدره النارتيون

يرمي سهمه نحو الشجرة

فيدخل الخاتم إلى السهم . .

ويقول جمع الناريتين :

— ياه . . سوسروقة يافارسنا

— إيه . . إيه أبيها النارتيون . . لا . !

إن هيبتنا تتحطم .

إيه سوسروقة ، ياضيفنا .

إن تحطيم الرؤوس معيب .

دع المغارزة جانباً

وابداً لعبة العجلة الفولاذية .

يتكلم سوسروقة

ويقول لجميع النارتيين :

— إذا كنتم تريدون «حرب» العجلة

الفولاذية

فأنا مستعد ، هيا بنا .

سوسروقة فارسنا

يقرب من «حرمة أو اشحة»

ودون أن يحاول الحصول على غيرها

هو له

يبدأ التحدي

— هل من منازل

يقول فارسنا

وهو يرفع صوته بين النارتيين .

أبيها النارتيون إني جاهز

لو لم أر أمثالك ،

ماكنت لأقف على طريق النارتيين .

فلا توفر شيئاً من طاقتك .

وبقصر نحوه بشايا النارتي

يضر به بباطن قدمه ويمسكه .

ويمسك به سوسروقة من تحت الإبطين

فيضربه بركبته بين فخذه الحديدين .

ويرفع سوسروقة ويغرضه حتى الخصر .

ويأتي دور سوسروقة

فيرفع بشايا النارتي

ويغرضه في الأرض إلى مابعد الكتفين .

ثم يخلعه من الأرض ويوقفه على قدميه ،

مجللاً بالعار .

الدور لبشايا النارتي ثانية ،

يرفع سوسروقة ويغرضه حتى الكتفين .

الدور لسوسروقة مرة أخرى ،

يرفع بشايا النارتي عن الأرض

ويقذفه في الفضاء ثم يعيده إلى الأرض

ويغرضه غرزة لا يظهر بعدها رأسه .

عندها يتكلم النارتيون قلقين وجلين :

دحرجوا العجلة الفولاذية من الأعلى

واستعدوا للصراع .

أيها النارتيون رضاكم

أيها النارتيون غضبكم .

سوسروقة نورنا

يهيئون له العجلة الفولاذية

ورغم أنه يستعجل البداية

فلا يتصبب عرقاً .

ويجعل حفيف الحرير يتكلم

عندما يرقص على «حرمة أوأشحة»

واحتراماً لجميع النارتيين .

يجلس جانباً على ركبتيه

ويمسكون بالعجلة الفولاذية الجميلة

على قمة «حرمة أوأشحة» .

— اضربها دون أن توفر قواك

يقول النارتيون

ويتركون العجلة الفولاذية .

سوسروقة فارسنا

يهيء كفه اليمنى

ويعد العجلة إلى القمة .

عند ذلك يقول النارتيون :

— أي : . سوسروقة ، سوسروقة

في مجيئك أنت ضياعنا .

بوصلك جلبت العار لنا .

لقد أهنت النارتيين

في غير الموعد المناسب

مازال أمامنا جيش العمالة

وكذلك جيش «التشت الكبير» .

إيه سوسروقة ، سوسروقة . . !

إنك تطوع العجلة الفولاذية

وتكاد تربط ألسنتنا .

وتشامى فوق النارتيين

لا تعرف معنى للخوف حين تضرب

إذا كنت تحب الضرب ، إليك هذه

العجلة اضربها بصدرك .

ويتركون العجلة الفولاذية من القمة

فيضرب سوسروقة

العجلة الفولاذية بصاحه بقوة

وبعيدا ثابة إلى القمة .

النارتيون يهلعون .

النارتيون يلقون :

— ايه سوسروقة ، سوسروقة . . !

إذا كنت تحب الضرب

إذا ولدتك أمك رجلاً

إذا كنت تريد أن يُرحَّب بك في

مجلس النارتيين

اضرب العجلة الفولاذية بجبينك .

ويصبح سوسروقة :

— أيها النارتيون رضاكم

— أيها النارتيون غضبكم

إن أقوى ضرباتي

هي ضربات الجبين .

أنا باننظار جيش عمالقتكم

قبل أن تبرد آثار أقدامي

اتركوا العجلة الفولاذية للمرة الثالثة

وسترون كيف تكون ضربة الجبين .

وللمرة الثالثة

يترك النارتيون العجلة الفولاذية

تتخرج من القمة .

وينظر سوسروقة إلى العجلة الفولاذية

مقطَّب الجبين

سوسروقة فارسنا

يستعجل الصراع ، ولعبة الجبين .

ويلقي بالعجلة الفولاذية التي ضربها

من فوق القمة

إلى الجانب الآخر من الجبل .

النارتيون الذين أصابهم الخزع

يدارون سوسروقة

ويحضرون له خمر العنب

وتحت أذرع سبعة من العمالقة

يقودونه إلى مجلس النارتيين

مقيمين له الأفراح

ويقدمون له مكان الشرف للجائوس

ويرفعون باسمه نخب البطولة .

ويينما يرقص تسعة من العمالقة

يهيئون له تسعة موائد نارتية

ويؤلفون له العديد

من أناشيد المديح

ويدلون سوسروقة

سبعة أيام في مجلس النارتيين

بطولة من جذبتك ؟ .  
وعندها يقول سوسروقة لأمه :  
— في مجلس النارتين يألمي  
ماعد الطعام والشراب  
لم يحدث شيء مهم  
لم أسمع مديح أحد  
ولم يصلني ذم أحد .

ويقدمون له الكثير من الهدايا .  
ويرحل سوسروقة .  
وعند وصوله ، نسأله أمه :  
ماذا قرر النارتيون .  
— في مجلس النارتين ياولدي  
ماهو المكان الذي قدموه لك ؟  
كلام من أعجبك ؟

(( اشارة ))

★ نشرت الآداب الاجنبية . . في عتظما الماضي القسم الاول من هذه المختارات من  
المينولوجيا الادبية وهذا هو القسم الثاني والآخر .  
<http://Archivebeta.Sakhsit.com>

\* \* \*



# دي الحرام

القسم الثاني

مسرحية : فديلو غارتيا لوكا  
ترجمة : توفيق الأسدي

- المشهد الرابع -

نفس الساحة كالسابق ولكن القمر مشرق إلى حد ما . النخلة الصفراء  
منتصبية وخلفها سماء زرقاء دون نجوم .

( يدخل فتيان ، من اليسار ، يترنحان سكرًا ومعهما كوكوليش  
ثملا هو الآخر )

الفتى الأول : ان لدون كريستوبينا ذلك مزاج كريبه .

الفتى الثاني : لقد نال صاحب الحانة المسكين نصيباً جيداً من الضربات .

الفتى الأول : قل لي . . . ما تفعل بهذا ؟

الفتى الثاني : اتركه هنا ، ولا تفتق ، سيستيقظ عندما يصيب الندى وجهه .  
( يخرجان )

( صوت عزف على ناي يقترب بسرعة ، ويظهر موسكيتو . النور

يشتا . يرى كوكوليش النائم فيذهب إليه وينفخ ببوقه في أذنه .

كوكوليش يصفعها فيرتد موسكيتو إلى الخلف . )

موسكيو : إنه لا يدري بما يحدث طبعاً ! إنه طفل . ولكن الموقف يتلخص بأنه سيخسر قلب الآنسة روزينا ، وهو قلب صغير جداً . ( يضحك )  
إن روح الآنسة روزينا تشبه تلك الزوارق الصغيرة المصنوعة من عرق اللؤلؤ والتي تباع في المعارض ، زوارق صغيرة من فالنسيا مجهزة بمقص وكشبان . والآن سيكتب هو « ذكرى » على شراعها القاسي ويستمر في المسير مجهداً مجهداً . . .

( يخرج عازفاً على بوقه الصغير وتظلم الخشبة من جديد . يدخل الشاب المتخفي بالعباءة وفتى من القرية . )

الشاب : أنا سعيد إنني أتيت الآن ، ولكنني غاضب جداً ولدرجة أنني لا أستطيع أن أتكلم . تقول أنها ستزوج ؟

الفتى : غداً ومن دون كريستوبينا ، وهو رجل عجوز غني وكسول ، ومتوحش إلى درجة أن ظله يحطم الأشياء التي يمر عليها . ولكنني أعتقد أنها نسينك الآن .

الشاب : مستحيل ؛ لقد أحببني حباً شديداً ، وكان ذلك فقط منذ . . .

الفتى : منذ خمسة أعوام .

الشاب : أنت على صواب .

الفتى : لماذا هجرتها ؟

الشاب : لا أدري . اعتدت أن أشعر بحب شديد هنا ، هابطاً إلى الميناء ، عائداً من الميناء . . . هل تدري ! كنت أظن أن العالم مكان تفرع فيه الأجراس

باستمرار ، وتنتصب فيه الفنادق الصغيرة البيضاء على طول الطرقات  
حيث الخدمات الشقراوات اللواتي يرتدين أكماماً مطوية حتى  
المرافق . ولكن ليس هناك من شيء كهذا ! إنه ممل جداً !

الفتى : إذن مافي نيتك أن تفعل ؟

الشاب : أريد أن أراها .

الفتى : هذا مستحيل . أنت لاتعرف دون كريستوبينا .

الشاب : حسناً ، أريد أن أراها ، مهما كان الثمن .

( يدخل إلى اليمين «المضجر» )

الفتى : آه ! هاهو شخص يستطيع مساعدتنا ؛ إنه المضجر ؛ وهو  
اسكافي . (منادياً) أيها المضجر !

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

المضجر : ماذا . . . ماذا . . . ماذا ؟

الفتى : انظر ، ستكون عوناً كبيراً لهذا السيد .

المضجر : لمن . . . لمن . . . من ؟

الشاب : ( كاشفاً وجهه . ) انظر إلي !

المضجر : كوريتو !

كوريتو : أجل كوريتو من الميناء .

المضجر : ( يضربه على بطنه بيده ) ياللوغد الصغير . لكم أصبحت بديناً .

الفتى : أليس صحيحاً أنك ستذهب غداً إلى الآنسة روزيتا لتقيس لها حذاء الزفاف ؟

المضجر : أجل . . . أجل . . . أجل .

الفتى : إذن عليك أن تترك هذا الشاب يذهب بدلاً عنك .

المضجر : كلا ، كلا . لأريد الدخول في أية مشاكل .

كوريتو : ولكن لو تعلم كم سأدفع لك . هيا بنا الآن ، من أجل خاطر أولادك دعني أذهب بدلاً عنك .

الفتى : وما هو أكثر من ذلك ، سيدفع لك جيداً . معه مال كثير .

كوريتو : تذكر ياأيها المضجر ( متظاهراً بالبكاء ) كم كان والدي يحبك .

المضجر : . ! ماالذي أستطيع عمله ؟ . سأدعك تذهب ! وسأبقى في بيتي حقاً . . .

( يخرج مندبلاً كبيراً مصنوعاً من القنب . ( لقد كان والدك يحبني ، كثيراً ، كثيراً ، جداً .

كوريتو : ( معانقاً إياه « شكرأ » شكرأ جزيلأ !

المضجر : هل ستعود إلى بيع البرتقال متجولاً ؟ كنت تنادي على ساعنتك

بطريقة لطيفة : « بر . . . برتقال ! بر . . . تقال ! بر . . . تقال »

( يخرجون )

( يبدأ نور القمر يغمر الخشبة وتبدأ موسيقى الجيتارات تسري فيها) .

كوكوليش : (متحدثاً في نومه ) كريستوييتنا سيضربك يا حبيبي . ان لكريستوييتنا  
كرشاً أخضر وحديقة خضراء . في الليل لن يمكنك من النوم بسبب  
شخير . وكنت أنا سأمطرك بالكثير من القبلات ! لكم كان المنظر  
حزيناً عندما رأيتك والشريط الأسود في شعرك .. سيهبط اللون الأسود فيغطيني  
حتى أصابع قلدي .

(تملاً نعمة الفتى الخشبة . إلى اليسار يخرج شبح من حلم كوكوليش  
إنه يمثل دونا روزينا مرتدية ثوباً أزرق داكناً ، مع أكليل من  
الناردين على شعرها وخنجر فضي في يدها . )  
شبح روزينا : (مغنياً)

مع هذه الفيتو ، الفيتو مع هذه التي أدندنها لك . .  
كل ساعة ، آه يا حبيبي انتعد عنك ، انتعد عنك  
(النحلة الصفراء تمتلئ بأصواء فضية صغيرة ويتخذ كل شيء مسحة  
مسرحية زرقاء )

كوكوليش : يا للعذراء المقدسة ( يقفز واقفاً ، ولكن في تلك اللحظة يختفي كل  
شيء ) . أنا مستيقظ ، لاشك في ذلك ، أنا مستيقظ . . . لقد كانت  
هي . . . وكانت ترتدي ملابس الحداد . لازلت أستطيع أن أراها  
أمام عيني . . . وتلك الموسيقى . . .

روزينا : ( والآن ، من الشرفة ، يسمع صوت روزينا حقيقة ، إنها تغني ،  
لإنها غير قادرة على النوم )

هذه القيتو ، القيتو تثيرني ، وسأرقصها حتي تقتاني . . فمع مرور  
كل دقيقة تحرقني اكثر فاكتر الرغبة العميقة .  
:هذه أول مرة أبكي فيها ! أقسم على ذلك . أول مرة !  
كوكوليش

ستار

### المشهد الخامس

شارع أندلسي ذو بيوت مطلية بالكلس الأبيض .  
البيت الأول : هو بيت اسكاني ، الثاني ، بيت حلاق ، كرسية  
ومراته في الشارع .

إلى الأسفل باب كبير مع هذه اللافتة . «فندق كل العاشقين المتحررين  
من الوهم في العالم . «وقد رسم على بابهِ قلب ضخم تحرقه سبع  
خناجر . الوقت صباحاً .  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

( المضجر ، في دكانه يجاس على مقعده يخطط جزمة لركوب الخيل .  
منتظراً في كرسية فيجاور مرتدياً ملابس خضراء ، وواضعاً شبكة  
من الشعر الأسود على رأسه وبعض الحصل تتدلى على صدغيه ،  
يشحذ موساه على مشحذة جلدية طويلة . )

فيجاور : اليوم هو موعد توقعي للزيارة العظيمة .

المضجر : من سيا . . . ؟ من سيا . . . ؟

( الناي من خلف الخشبة تنهي الكلمات )

فيجاور : دون كريستويتنا قادم ؛ ؛ دون كريستويتنا ذاك الذي يحمل هراوة .

المضجر : ألا تعة . . . ؟ ألا تعة . . . ؟  
( ناي صغير ينهي الجملة )

فيجاور : أجل . أجل ! طبعاً ! ( يضحك )  
ولد شرير : أيها الخذاء . . . ذاء ! اسلك خيطك  
اسلكه من خلال خرم الابرة !

فيجاور : آه . . . أيها . . . أيها الوغد الكبير ! أيها الوغد ! ( يركض خلفه محاولاً الإمساك به )

( يدخل كوريتو غاملاً المنياء من الطرف المقابل . هو وكالعادة ملتفت بعباة . في منتصف الحشبة يصطدم بفيجاور والذي كان قد استدار بسرعة وهو عائد إلى مكانه ) .

كوريتو : لو أصبني بتلك الموسى لاقتلعت عينيك .

فيجاور : عفوك أيها السيد ؛ هل تريد أن تحلق ؟ انه دكاني . . .  
( ينطلق صوت ناي صغير بينما فيجاور يمتدح مواهبه المهنية بحركات إيمائية )

كوريتو : اذهب إلى الشيطان !

فيجاور : ( مقلداً بسخرية مناداة كوريتو ) بر . . . تقال ! بر ... تقال !  
( يصفر )

كوريتو : ( وهو يصل إلى الاسكاني ) أيها المضجر ، أعطني الجزمة الصغيرة  
والعلبة .

المضجر : ولكن . . . ولكن . . . ( يرتجف )

كوريتو : ( باهتياج ) أعطني إياهما ، قلت لك !

المضجر : خذهما . . . خذهما . . .

فيجاور : ( يرقص بحرح )

في الدفع، والجذب ضاع كشتباني في الدفع والجذب لبسته ثانية .

كوريتو : ( وهو يربت على جزمة بلون الزهر : )

ابتها الجزمة الصغيرة جزمة دوناروزيتا ! سيكون الأمر أجمل  
بكثير لو أن القدمين فيك .

المضجر : والآن دعني وحيداً ! آه ، أغرب عن وجهي !

( يستمر بالعمل بمخرزه )

كوريتو : ( وقد أثارته الجزمة إلى حد كبير : ) أنها كزوج من أقداح النبيذ

أو زرج من وسادات الدبابيس الخاصة بالراهبات ، كتنهيدتين .

فيجاور : هنالك أمر ما يجري هنا ! دون شك هناك أمر ما يجري هنا !

البلدة تعبق بالأخبار . أجل ، الأخبار ! ولكنها ستصل إلى دكاني .



كوريتو : ( مغادراً والجزمة في يده ) هل يمكن أن لاتكوني خاصتي بعد الآن ياروزيتا ؟

( يقبل الجزمة ) إنها كزوج من الدموع لقمر المساء الباكر ، إنها كزوج من الأبراج في أرض الأقزام . . . . . كزوج من . . . . . ( قبله كبيرة ) كزوج من . . . ( يخرج ) .

فيجاور : سأكتشف مايجري هنا . . . لايمكن للأخبار أن تصل العالم حتى تصنف أولاً عند الحلاق . إن دكاكين الحلاقين هي دور لتنقيح الأخبار . هذه الموسيقى التي تراها هنا تساعد على كسر أي طلسم يحيط بأي سر . نحن الحلاقين لدينا حاسة شم أقوى من تلك التي لدى كلب من نوع « البولدموغ » لدينا مقبرة على كشف معاني الكلمات الغامضة والاشارات الملفةزة . ولم لا ؟ نحن رؤساء بلدية الرأس وبواسطة تمشيط طرق صغيرة خلال غابات الشعر نكتشف الأفكار التي تدور في الداخل . لكم هناك من القصص التي أستطيع أن أرويها عن النائمين على كرسي الحلاق .

كريستويتا : ( داخلاً ) - أريد أن تخلق لحيتي فوراً ، أجل ياسيدي ، فوراً لأنني سأزف اليوم - ولست بداع أحداً منكم لارفاق لأنكم جميعاً عصابة من اللصوص  
( المضجر يغلق دكانه ويخرج من خلال النافذة الصغيرة )

فيجاور : إنهم لكذلك !

كريستوبينا : (رافعاً هراوته ) بل أنت كذلك .

فيجاور : إنهم . . . (بتأكيد شديد ) الساعة تشير إلى العاشرة (يعيد ساعته إلى مكانها )

كريستوبينا : العاشرة أو الحادية عشرة . أريد أن أحلق هذه اللحظة .  
ياله من وغد صغير !

كريستوبينا : ( ضارباً المضجر على رأسه بهراوته ) دوم ، دوم ، دوم !  
( المضجر بعيد رأسه إلى الداخل وهو يطلق صوتاً حاداً كالجرذ . )

كريستوبينا : هيا بنا ! (يجلس )

فيجاور : ياله من رأس جميل رأسك هذا ! ولكنه حقاً عظيم ! نموذج حقيقي للرؤوس .

كريستوبينا : ابدأ بالحلاقة ! <http://Archivebeta.Sakhril.net>

فيجاور : ( يرغي له الصابون ) ترا لا ، لا ، لا ، لا !

كريستوبينا : إن تجرحني . أشطرك إلى نصفين . قلت إلى نصفين وإلى نصفين سأشطرك .

فيجاور : رائع يا صاحب السعادة ! أنا مسحور ترا ، لا لا ، لا لا !  
( يفتح باب الفندق وتظهر شابة ترتدي ملابس صفراء وتضع زهرة قرمزية في شعرها . شحاذ مع أكوردبون يجلس على كرسي عند باب الفندق )

الشابة : ( تغني وتضرب بالصنوج )

نعم ، لقد اختبرت  
شاباً ذا موهبة ،  
طويلاً أسمر ، نحيل الخصر ؛  
... وكما هو مرجو - شهماً .  
بالزهرة ،

والزهرة الجميلة ،  
والظل الأخضر للزيتون . . .  
وممشطة شعرها الذي نورته الشمس ،  
جلست العذراء الصغيرة .

الجميع : بالزهرة ،

<http://Archivebeta.Sakhi.com>

والزهرة الجميلة ،  
والظل الأخضر للزيتون . . .  
وممشطة شعرها الذي نورته الشمس  
جلست العذراء الصغيرة .

الشابة : هناك في بساتين الزيتون ،

انتظري يا عذراء وكوفي لي  
سأحضر لك خبزاً من صنع البيت  
ودنأ من النبيذ .  
بالزهرة ،

والزهرة الجميلة ،  
والظل الأخضر لازيتون . . .  
وممشطة شعرها الذي نورته الشمس ،  
جاست العذراء الصغيرة .

الجميع : بالزهرة ،

والزهرة الجميلة ،  
والظل الأخضر لازيتون . . .  
وممشطة شعرها الذي نورته الشمس  
جلست العذراء الصغيرة .

فيجاور : ( ناظراً إلى الشابة ) بالزهرة ، بالها من زهرة جميلة ! ها ، ها ،  
ها ! أيها المضجر اخرج إلى هنا - بسرعة !  
( الفتاة تقف ناظرة إلى كريستويينا التأم في دهشة كبيرة . )

كريستويينا : ( وهو يشخر ) و - ز - ز - ز - و - ز ، ز ز ز - . . . . .

المضجر : ( خائفاً ) لا ، لأريد الخروج . ( يبرز رأسه من النافذة الصغيرة . )

فيجاور : هذا مذهش ! تماماً كما توقعت أنه لأمر مذهل ! إن لدون  
كريستويينا رأساً من الخشب . خشب الحور ! ها ها ها !  
( تقرب الشابة أكثر )

وانظروا ، هيا انظروا كم من الأصباغ . . . كم من الأصباغ !  
ها ها ها !

المضجر : ( وهو يخرج من مخبئه ) ستوقظه !  
 فيجاور : إن له عقدتان في جبينه . لا بد وأنه يتعرق الراتنج منهما .  
 كان ذلك هو الخبر ! الخبير الهائل !

كريستوبينا : ( يتحرك ) أسرع ؛ بر - ر - ر أسرع .  
 فيجاور : يا صاحب السعادة ! أجل ، أجل . . .

الشابة : آه لقد اخترت

شاباً ذا موهبة ،

طويلاً ، أسمى ، نخيل الأخضر ؛

-- وكما هو مرجو شهماً .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrj.com>

والزهرة الجميلة ،

والظل الأخضر للزيتون ،

وممشطة شعرها الذي نورته الشمس

جلست العذراء الصغيرة .

الجميع : ( حول كريستوبينا النائم ، برقة فائقة حتى لا يسمعونهم ، ولكن  
 بهزه منه . )

بالزهرة . والزهرة الجميلة ، والظل الأخضر للزيتون ، وممشطة  
 شعرها الذي نورته الشمس . جلست العذراء الصغيرة .

( حسناء ذات شامات اصطناعية على وجهها تطل من شباك الفندق .  
تفتح ثم تغلق مروحة )

( المشهد السادس )

متزل دونا روزيتا في مواجهة الجمهور . خزانتان كبيرتان لهما  
مصاريع في أعلى كل باب فيهما . مصباح زيتي معلق من السقف .  
الجدران مطلية بشكل خفيف بلون زهري وسكري . فوق الباب  
لوحة للقديسة «روزادي ليما » تحت قوس من ثمار الليمون .  
( دونا روزيتا ترتدي ثوباً زهري اللون . انه ثوب الزفاف وقد  
زين بالأهداب والأشرطة المعقدة جداً . على جيدها عقد من  
الكهرمان الأسود ) .

روزيتا : لقد ضاع كل شيء ! كل شيء ! سأذهب إلى المشقة تماماً كما  
ريانيتا بينيدا ( ٢ ) . كانت ترتدي عقداً حديدياً عندما زفت إلى  
الموت ، وأنا سأرتدي عقد دون كريستويتا . ( تبكي بينما تغني )  
كانت العصفورة المبقعة جائئة .

جائئة على شجرة الليمون الخضراء « تغصص »

بمنقارها وبذنبها حركت الاوراق والزهور وبقاق شديد متي ،  
آه مَي سَاري حبيبتِي ،  
( تسمع أغنية من الخارج )

صوت : روزيتا ، روزيتا ، لو أن لي أن أرى أصبع قدمك -- لوسمح لي بذلك -- فإلى أين سأصل ؟

روزيتا : يا قديسي روزا ! صوت من هذا ؟

كوريتو : ( ملتجئاً بعباءته يظهر فجأة عند الباب ) هل لي بالدخول ؟

روزيتا : ( خائفة ) من أنت ؟

كوريتو : رجل من الرجال .

روزيتا : ولكن لديك وجه أليس كذلك ؟

كوريتو : أجل ومعروف تماماً لتلك العينين .

روزيتا : ذلك الصوت !

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

كوريتو : ( حاسراً عباءته ) انظري إلي !

روزيتا : ( مروعة ) كوريتو !

كوريتو : أجل كوريتو ذاك الذي خرج إلى العالم ويعود الآن ليطالب بك كزوجة .

روزيتا : لا ، لا ! يا أيها الرب الطيب ! ارحل ! أنا مغطوبة الآن ، وإلى

جانب ذلك فأنا لأحبك ؛ لقد هجرتني مرة . أنا أحب دون

كريستوييتا الآن . . . ارحل ارحل !

كوريتو : لن ارحل ! ماسبب وجودي هنا في رأبك اذن ؟

روزيتا : أوه ! لكم أنا تعيسة ! لى ساعا صغيرة ومراة من الفضة ولكن  
رغم ذلك ، لكم أنا تعيسة !

كوريتو : فلنأت معى . انظر إلبك فأجن من الغيرة .

روزيتا : أنت تحاول تدميرى ، أياها الوغد !

كوريتو : ( محاولاً معانقتها ) روزيتاى !

روزيتا : هناك أناس قادمون ! ارحل أياها المجرم ! حالاً !

الأب : ( وهو يدخل ) ما الأمر ؟

كوريتو : جئت لتجرب الآتسة روزيتا حذاءها الجديد ، لأن المضجر لم  
يستطع القدوم . إنه عيب . إنه يلين بأعيرة فى القصر .

الأب : جربه عليها ! ( تخلص دوئا روزيتا على كرسي . كوريتو يركع  
عند قدميها والأب يقرأ فى جريدة ) .

كوريتو : آه ساق كالزنبقة !

روزيتا : ( بصوت خفيض ) ياللاوغد !

كوريتو : ( بصوت عال ) ارفعى ثوبك قليلاً .

روزيتا : هاأنى أرفعه .

( كوريتو يلبسها فردة الجزمة )

كوريتو : لى . . . ألا ترتدينها أعلى بقليل ؟



روزيتا : هذا يكفي أيها الاسكافي .

كوريتو : أعلى بقليل !

الأب : ( من كرسبه ) افعلي كما يقول يا ابني ، أعلى بقليل .

روزيتا : أوه !

كوريتو : أعلى بقليل ! ( يحدق في ساق روزيتا ) ، أعلى بقليل !

الأب : سأمضي الآن . الجزمة جميلة . . . وفي طريقي سأغلق هذا الباب .

إن الجو بارد قليلاً . ( وبينما هو يحاول اغلاق الباب المتوسط . )

من المؤكد أنه صعب الاغلاق . يبدو أنها الرطوبة .

كوريتو : آه بالأصابع القدمين الجميلة

التي لدى سموك حينما ذهبت !

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

بالأصابع ،

بالأصابع الجميلة !

روزيتا : ( وهي تنهض ) يا أيها الشرير ، يا كلب اليهودي !

كوريتو : يازهرة . . يازهرة أيار الصغيرة !

روزيتا : ( تصرخ برقة فائقة ) آه ، آه ! ( تركض حول الخشبة ) دون

كروستويتا قادم !

اهرب من هنا !

( يحدان الباب مقفلاً )

هل أفضل أني الباب ؟

كوريتو : ( مرتجفاً ) إن حقيقة الأمر هي أن . . .

روزيتا : أستطيع سماع وقع خطواته على الدرج ! فلنلهمني أيتها القديسة  
روز !

( في تلك الأثناء كوريتو يحاول فتح الباب )

آه ! . . . تعال إلى هنا ! ( تفتح الخزانة التي في الزاوية اليمنى  
وتخبئه فيها ) لقد فرجت ! ظننت أني سأموت .

كريستوبينا : ( من خارج الحشبة ) احم . . . احم . . . م . . . م . . . !

روزيتا : ( مغنية ونصف باكية )

كانت العصفورة المقلعة جائئة

جائئة على شجرة الليمون الخضراء

متى ؟ آه متى

سأرى حبيبي ؟ ( نفص )

كريستوبينا : ( عند الباب )

أشم رائحة أنسي

سأتعشى به .

إن لم أستطيع أن أحوز به .

سألتهمك أنت .

روزيتا : ماالذي لن تفكر فيه بالتالي يا كريستوبينا !



روزيتا : أوه ! . . ( تركض نحوه وترمي بنفسها بين ذراعيه ) لأحد !  
في هذا العالم لاجب سواك  
( كوكوليش يضعها بين ذراعيه )

كوكوليش : حبيبي !

كوريتو : ( من الخزانة ) لقد توقعت شيئاً كهذا ! أنت امرأة ساقطة .

كوكوليش : ماذا يعني هذا ؟

روزيتا : سأجن !

كوكوليش : مانفعل في حجر الجرد ذاك ؟ أخرج إلى العراء كرجل !  
( يضرب على الخزانة )

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

روزيتا : إرحمني !

كوكوليش : أرحماك ؟ يالك من مومس ذئبة !

كوريتو : بودي لو أخنقكما كايكما .

كوكوليش : اخرج من هناك ! لكسر الأبواب واخرج ! جبان !

روزيتا : كريستوبينا آت ! الرحمة ! كريستوبينا آت !

كوريتو : اف . . . نحي !

كوكوليش : ليأت ! ومن ثم سيرى كيف تخونه خطيبته مع عشيقها .

روزيتا : سأشرح لك فيما بعد ، يا حبيبي . أسرع .

كريستوبينا : ( من خارج الحشبة ) روزيتا . . . أيتها الصغيرة .

روزيتا : لقد فات الوقت هنا ( تفتح الحزانة الأخرى وتخبئ كوكوليش ،  
ثم ترمي بوشاح زهري على رأسها ) . إني أحتضر !  
( تحاول التظاهر بالغناء ) .

كريستوبينا : ( وهو يدخل ) ما كانت تلك الضجة ؟

روزيتا : إنهم . . . إنهم المدعوون ينتظرون عند الباب .

كريستوبينا : لأريد أية مدعوين !

روزيتا : حسناً . . . ولكنهم هنا !

كريستوبينا : لا بأس ، أن كانوا هنا ، فليرحلوا . فليرحلوا ! . ( جانباً )  
وأريد أن أعرف سبب الضجة . ( بصوت مرتفع ) تعالي يا روزيتا .  
ايه ! آه لكم هي لذيذة الطعم !

( الباب الأوسط يفتح ويرى مدعوو الزفاف يحملون أطواقاً كبيرة  
مزخرفة بزهور ورقية ملونة يمر من تحتها روزيتا ودون كريستوبينا ) .

الضيف الأول : يحيا العروسان !

الجميع : ونرجو لهما حياة طويلة !

( موسيقى )

( يطل من المصاريع رأسا كوريتو وكوكوليش )

كوريتو : أكاد أنفجر .

- كوكوليش : إذن فأنت عشيق تلك المخلوقة ! سأقابلك وجهاً لوجه فيما بعد !
- كوريتو : متى أردت ، أيها الغبي !
- كوكوليش : لو لم تكن هذه الخزانة مصنوعة من الحديد . . .
- كوريتو : ها !
- كوكوليش : سيكون من دواعي سروري أن أجدع أنفك بعضضة واحدة !  
( في الخارج يسمع «نغيا العروسان» . « نرجو لهما حياة طويلة » )  
لقد كاد الاحتفال أن يبدأ . . . أنها تنساني إلى الأبد ! ( يبيكي ) .
- كوريتو : ( بتكلف ) لقد عدت إلى هذه المدينة لأتعلم كيف أنسى .
- كوكوليش : لن تدعوني بعد الآن « ذا الوجه كالفاكهة الصغيرة » . . .  
ولن أدعوها « يا ذات الوجه كالبوذة الصغيرة » .
- كوريتو : سأرحل إلى الأبد إلى الأبد !  
<http://Arthelibrary.com>
- كوكوليش : بوو . . . هوو . . . هوو !
- كوريتو : أيتها الجاحدة ، الجاحدة ، الجاحدة !  
( في الخارج يسمع صوت أجراس الكنيسة والألعاب النارية والموسيقى ) .
- كوكوليش : لن أقدر على الاستمرار بالحياة !
- كوريتو : لن أقدر على النظر إلى وجه امرأة أخرى !  
( الدميثان تبكيان )

موسكيٲو : ( يٲدخل من الجانب الأيسر ) ليس من داع للبكاء ، أيها الصديقان الصغيران ، ليس من داع لذلك . العالم مليء بالدروب الصغيرة الملساء ، الدروب الصغيرة الحمقاء . . . حسناً ، ولكن أيها الشابان ، لماذا تضيعان لآليء كهذه ؟ لستمأ أميرين . ومع كل ذلك . . . فليس القمر محاقاً بعد ، والنسائم ليست تغدو وليست تروح . .

( يعزف بيوقه الصغير ويمضي ) ليست تغدو وليست تروح .  
ليست تغدو وليست تروح . . .

( كوكوليش وكوريتو يتنهذان بعين ويعدقان ببعضهما البعض )  
( يفتح الباب الأوسط فجأة ويظهر موكب الزفاف . . . دون كريستوبال والآنسة روزيتا يودعان الموكب عند الباب ويفلقانه . هنالك موسيقي وقرع أجراس يائيان من بعيد ) .

كريستوييتا : آه . . . ياروزيتا القلب ! آه ياروزيتا !

روزيتا : قد يقتلني الآن بهراوته .

كريستوييتا : هل أنت مريضة ؟ . أظن أنني سمعتك تتأوهين ! ولكن السبب على ماأعتقد هو أنني أعجبت كثيراً . أنا عجوز وأفهم الأمور .  
انفري أية بذلة أرئدي ! وأية جزمة ! ترالا — لا — آه ،  
أحضروا الحلوى والنبيد ، الكثير من النبيد !

( يٲدخل خادم يحمل بعض الزجاجات . يأخذ كريستوييتا أحدها ويبدأ بالشراب ) .

آه ياروزيتا الجميلة ! أيتها الصغيرة ! أيتها اللوزة الصغيرة !  
أوليس صحيحاً أنى جميل جداً ! سأقبلك ! من هنا ، من هنا !  
( يقبلها . فى تلك اللحظة ينظر كوكوليش وكوريتو من المصاريع  
ويصرخان باهتياج )

ماهذا ؟ هل يمكن أن يكون هذا المنزل مسكوناً بالأرواح ؟  
( يرفع المراهة ) .

روزيتا : كلا ، كلا . ياكريستوبال ! انه النمل الأبيض ! إنهم الأطفال  
فى الشارع ! ..

كريستوييتا : ( يتزل المراهة ) إن صخبهم لشديد ؛ كارامبا . ان صخبهم  
لشديد !

روزيتا : ( مخفية وراءها ) متى ستقص على تلك الحكايات التى وعدتني بها؟

كريستوييتا : ها ها ها ! إنها جميلة جداً ، جميلة كوجهك الوردى هذا .  
( يشرب ) حكاية «دون تانكريدو» الممتطي قاعدة تمثاله .

هل تعرفينها ؟ هو - - و - - و ! وحكاية «دون جوان  
تنوريو» ابن عم «تانكريدو» ، وابن عمى أيضاً . وابن عمى  
أيضاً . أجل ياسيدتى ! ابن عمى ! فلتقول لها : « ابن عمى

روزيتا : ابن عمك !

كريستوييتا : روزا ! - روزا ! - قولي لى شيئاً !

روزيتا : أحبك ياكريستوييتا !

كريستوييتا : أوليه ! أوليه !



( يقبلها تخرج صرخة أخرى من الخزانيتين ) سأضع حداً لهذا ،  
حداً ونهاية واضحين ! بر - بر - بر - ر - ر !

روزيتا : آه ! لا ، لا تغضب .

كريستوييتا : ( حاملاً الهراوة ) كائناً من كنت هناك . فلتخرج !

روزيتا : اسمع لا تغضب . لقد مر طائر قرب النافذة . . . طائر ذو  
جناحين . . بهذه الضخامة !

كريستوييتا : ( مقلداً أياها ) بهذه الضخامة ! هل تحسبني أعمى ؟

روزيتا : أنت لا تحبني ( تبكي )

كريستوييتا : ( بلبي ) هل أصدقك . . أولاً أصدقك ؟ ( ينزل هراوته . )

روزيتا : ( متدبنة الشاعرية ) يا له من الليل ففي صغير هذا الذي يغيم  
الآن على الأسطح ! في هذه الساعة يعد الأطفال النجوم وينام  
العجائز في السروج .

( كريستوييتا يجلس . يضع قدميه على الطاولة ويبدأ بالشرب )

كريستوييتا : بودي لو كنت مجبولاً بأكملي من الخمر فأجرع نفسي بأكمليها .

هو - و - و ! وبودي لو كانت بطني كعكة ، كعكة  
عظيمة متموجة ذات خوخ مصنوع من السكر وحبات من البطاطا  
الحلوة . ( كوكوليش وكوريتو ينظران من داخل الخزانيتين  
وينتهدان ) من ذا الذي يتنهد ؟

روزيتا : أنا . . . أنا تنهدت . . . إذ كنت أتذكر نفسي وأنا بعد فتاة صغيرة .

كريستوبينا : عندما كنت غلاماً أعطوني كعكة اضمخ من القمر والتهمتها كلها لوحدي . هو - و - و - ! كلها لوحدي .

روزيتا : ( برومانسية ) إن لجبال قرطبة ظلالاً تحت بساطين الزيتون التي فيها - ظلالاً موطوءة . . . ظلالاً ميتة . . . لا تتحرك مطلقاً . آه لو أن للمرء أن يكون تحت جذورها . إن لجبال غرناطة أقداماً من الضوء وقبعات من الثلج . آه لو أن للمرء أن يكون تحت بتايها ! أما اشبيباة فليس فيها جبال .

كريستوبينا : ليس فيها أية جبال . أية . . .  
روزيتا : دروب طويلة ، برتقالية اللون . آه لو أن للمرء أن يفضل طريقه فيها .

( كريستوبينا - وبينما يصغي إليها بنفس الطرب الذي يصغي فيه الانسان لعازف كمان ، يكون قد نام والزجاجة في يده ) .

كوريتو : ( بنعومة فائقة ) افتحي الباب !

كوكوليش : لا تفتحي بابي ! أريد أن أموت ها هنا !

روزيتا : هدوءاً بحق السماء !

( يدخل موسيكتو الذي يبدأ بالعزف على بوقه حول كريستوبينا .  
الأخير يصفع الهواء )

- كوريتو : سأذهب حيث لن تريني أبداً من جديد .
- روزيتا : لم أحبيك قط . أنت شخص جوال لا يستقر في مكان
- كوكوليش : ماهذا الذي أسمعه ؟
- روزيتا : أنت الوحيد الذي أحب ، يا حبيبي !
- كوكوليش : آه ، ولكنك الآن متزوجة !
- كريستويينا : بر - ر - ر - يالبعوض المزعج ! ياللبعوض المزعج !
- روزيتا : ياأيتها القديسة روزا لاتجعليه يستيقظ ! ( تذهب نحو احدى الخزانين وتفتحها بحذر شديد )
- ( كل هذا المشهد يجب أن يمثل بسرعة كبيرة ، ولكن بصوت خفيض )
- كوريتو : ( خارجاً من الخزانة ) وداعاً إلى الأبد أيتها الجاحدة ! وأسفي الوحيد هو أني لن أنساك أبداً .
- ( في هذه اللحظة يضرب موسكيتو بقوة على رأس كريستويينا بالبوق فيوقفه )
- كريستويينا : آه ! ماذا ؟ هذا لايمكن احتماله ! بر - ر - ر !
- كوريتو : ( مستلاً خنجراً ) صبراً ياسيدي العزيز صبراً !
- كريستويينا : سأقتلك ، سأطحنك بالطاحون ، سأسحق عظامك ! ستدفعين ثمن هذا ياآنسة روزيتا ، يا امرأة ساقطة ! أنت التي كلفتني مئة قطعة ذهبية ! بر - ر - ر ! بوم ، بينغ - بانغ ! لاني

أخنتق من الغضب ! بينغ . . بانغ ! مالذي تفعله هنا ؟

كوريتو : ( مرتجفاً ) أي . . . أي شيء أريد .

كريستويينا : آخ - خ - خ أي شيء تريد ؟ حسناً أيها الرجل ! خذ هذه ( أي شيء ) وخذ هذه ( أريد ) !

( كوريتو يلمن كريستويينا بخنجره ولكنها تنفرز في صدر

التؤوم بطريقة غريبة . وخلال ذلك تحاول روزينا أن تفتح

الباب الأوسط - وفي تلك اللحظة تكون قد نجحت في فتحه

على آخره . يهرب كوريتو منه وكريستويينا يلاحقه وهو يقول :

( أي شيء ) خذ هذه ( أريد ) « روزينا قد بدأت تصرخ

صرخات ثاقبة أو تضحك بشكل هستيري . . خلال كل هذه

الفترة يجب أن يرافق الشخصيات عدد من النابات على هيئة

أوركسترا صغيرة .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

كوكوليش : أخرجيني من هنا ، سأقتله عندما يعود .

روزينا : أخرجك ؟ ( تذهب لتفتح له ) كلا ، لن أفعل ! آه !

كوكوليش : روزينا ، دعيني أخنقه .

روزينا : هل أفعل ؟ ( تذهب لتفتح له ) كلا ، لن أفعل ! سيأتي الآن

ويقتلنا كلياً .

كوكوليش : إذن سنموت معاً .

روزينا : هل أفعل ؟ أجل . . . سأخرجك . ( تفتح الخزانة ) ياقلبي

الصغير ! يا شجرة صغيرة في حديقتي !

كوكوليش : ( يعانقها ) يا قرفلتي الثابتة في البيت الزجاجي ! يا حفنة صغيرة من القرفة !

( يعزف لحن رعوي شبيه بلحن ثنائي أوبرالي )

روزيتا : عد إلى بيتك ، سأبقى هنا وأموت

كوكوليش : أبدأ يا زهرة صغيرة بين الزهور . هناك على ذاك النجم الصغير سأصنع لك أرجوحة وشرقة فضية . من هناك سترقب كيف

يعم العالم النور متسرلاً بضوء القمر .

روزيتا : ( وقد نسيت كل شيء وغارقة في سعادة عظيمة ) لكم أنت

رومانبي يا حبيبي ! أعتقد أنه علي أن أكون وردة فأسقط توبيخاتي في يدك .

كوكوليش : في كل يوم تبدين أكثر نورداً في عيني ، في كل يوم تبدين

وكأنك تخلعين وشاحاً آخر وتندفعين عارية .

روزيتا : ( تضع رأسها الصغير على صدر حبيبها ) في داخل صدرك ألف

من الطيور التي ترفرف بأجنحتها . يا حبيبي ، عندما أنظر إليك يبدو لي أنني أقف أمام نافورة صغيرة .

( من خارج الحشبة يسمع صوت كريستوييتا ، وتصحو روزيتا

من نشوتها )

اهرب !

اهرب !



كوكوليش : أوتدلين ؟

روزيتا : ماذا ؟

كوكوليش : ( بتأكيد ) لم يكن كريستوبينا شخصاً حقيقياً !

روزيتا : ماذا ؟ آه ، لا تقل لي ! كم يدعو الأمر للاشمئزاز ! أو لم يكن شخصاً حقيقياً ؟

الأب : ( وهو يدخل ) ماهذا ؟ ماهذا ؟

( تدخل عدة دمي )

كوكوليش : انظار !

الأب : لقد اقتحروا !

( يفتح الباب الأول وتظهر دمي أخزاي تحمل مشاعل . الدمى ترتدي أردية حمراء وقبعات سوداء صغيرة . موسكيتويسير في المقدمة حاملاً راية بيضاء وعازفاً على بوقه . تحمل الدمى تابوتاً ضخماً رسمت عليه نباتات الفلفل والفجل بدلاً عن النجوم . القساوسة يدخلون مرتين . يعزف لحن جنازتي على النايات . )

قيسيس : أوري ميميتو

لقد مات رجل .

الجميع : مات وزال . . مات وزال

• كريستوبال .

قسيس

: لو غينا أو لم نغن

فسنكسب بيزاتاتنا الخمس .

( عندما يرفعون كريستوبيتا يدوي جسده بطريقة مسلية كالزمار . يعود الجميع إلى الخلف وتبكي دونا روزيتا . يعودون إليه ثانية ولا يدوي هذه المرة بنفس القوة . وأخيراً تصبح آهاته كأنها صادرة عن ناي صغير عندما يرمونه في التابوت . الموكب الجنائزي يسير حول الخشبة مع عويل الموسيقى ) .

كوكوليش

: الآن أشعر وكأن صدري مليء بأجراس عربية صغيرة مليئة

بالكثير من القلوب الصغيرة . أنا تماماً كحقل من الورد .

روزيتا

: ان دموعي وقبلائي الصغيرة ستكون كلها لك ، أنت قرفلتي .

موسكينو

: ( وهو يقود الموكب )

ذاهبون لتدفن

كيس الخبز العظيم

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

كريستوبيتا السكير

الذي لن يعود .

وقع الخوافر ،

قرع الطبول ،

وقع الخوافر ،

قرع الطبول .

وقع الخوافر !

( يترك كوكوليش وروزيتا متعانقين -- موسيقى سيمفونية )

★ نشرت الاداب الاجنبية القسم الاول من هذه المسرحية في عددها الماضي وهذا هو

القسم الثاني والاخير .



# انتخابات الادب العربي

طالب عمران

ينحو كتاب الأدب العلمي - إن صحت التسمية - ضمن اتجاهين متناقضين غالباً حسب فهمهم لطبيعة العلم ومعانياته ، وإيمانهم بقضايا الإنسان المعاصر ومدى إمكانية مساهمة العلم بتطويرها :

— الاتجاه الأول : وهو اتجاه انساني يوظف العلم في خدمة الانسان ويدعو لازالة ستار التعمية عنه ~~وإزالة~~ مشاكله ~~العلمية~~ والاجتماعية والحياتية . ويسير ضمن هذا الاتجاه كتاب الخيال العلمي في البلدان الاشتراكية والبلدان السائرة في طريق الاشتراكية . . . الذين يؤمنون بالتزعة الخيرة لدى الانسان ويربأون عن توظيف العلم للدمار والشر ، ويساهمون فعلاً في وضعه لخدمة الانسان عن طريق الاعمار والتنمية .

— والاتجاه الثاني، هو اتجاه خرافي يعتمد على شطحات وقفشات، ومثيرة وشخصيات سوبرمانية تصنع المعجزات بلا مبرر . . . وقد دأبت الصهيونية منذ بداية هذا القرن على تشجيع مثل هذا النوع من الكتابة . . . على ما فيها من خطر على الناشئين . . . وفي الوطن العربي ، الفقير بهذا النوع من الكتابة ، نحا الكتاب على —نذرهم—

بين هذين الاتجاهين دون أن يتمثلوا أياً منهما ... فهم أحياناً يتخطون بكتابات فارغة بلا مضمون ، وأحياناً يهربون الأفكار الغيبية ( كمصطفى محمود وأنيس منصور ) وأحياناً يقتربون من أسلوب طرح القضايا والمضامين الانسانية ( كنهاد شريف ) .

### تولستوي في غروب المريخ

بين يدي روائيتين علميتين خياليتين الأولى ( آيلينا ) لألكسي تولستوي والثانية ( آلة الزمن ) : ( هـ. ج. ويلز ) .

وتعتبر ( آيلينا ) أو غروب المريخ إحدى أهم روائيتين علميتين خياليتين ألفهما الكاتب السوفييتي الكبير ألكسي تولستوي الذي عاش فيما بين عامي ١٨٨٣ و ١٩٤٥ . نشرت هذه الرواية الأدبية العلمية عام ١٩٢٣ وقد أقام المؤلف حوارها على نظرية ( تسيلكوفسكي ) العالم الرياضي الروسي ، الذي كان أول من وضع أسس علم الصواريخ - نظرياً - والتي يقول فيها : « سوف لا تبقى الانسانية كثيراً على وجه الأرض ، بل ستطارد في سبيل الضوء والفضاء ، مخترقة الغلاف الجوي للأرض في البداية ، قبل أن تنتشر في أعماق الكون السحيقة . »

كتب تولستوي روايته بأسلوب أدبي أخاذ ، حوى الكثير من الشاعرية . . . وتحدث عن رحلة إلى المريخ - الكوكب الأحمر - يقوم بها مخترع سوفييتي يدعى ( لوس ) يصحبه الجندي ( غوسف ) إلى سطح الكوكب الغامض ، بواسطة مركبة صاروخية تصل المريخ بسرعة تقارب سرعة الضوء . . .

تهيط المركبة في منطقة مليئة بالأعشاب المريخية الطويلة . . . وحين يبدأ الرائدان بالطواف البطيء بعد خروجهما من المركبة يفاجآن بوجود حياة متحضرة على سطح الكوكب ، الذي يتحكم فيه مجموعة من العلماء المتسلطين ، بشريعة استعباد تشبه إلى حد كبير شرائع أنظمة الاستعباد في البلدان الراضة تحت هيمنة حكام يرتبطون بالاحتكارات الرأسمالية مباشرة . .

كل ذلك على حساب كادحي شعب المريخ الذين يرزحون تحت أعباء الفقر الفقر المريع والجهل والمرض . . . يتعلق ( لوس ) بأمية المريخ ( ايليتا ) ابنة الحاكم — التي تقع في حبه وتحاول الخلاص من جو الظلم المهيمن على الكوكب — ضد رغبة والدها — وتروي ( آليتا ) للوس الأساطير والحكايات ومن بينها اسطورة النزوح إلى المريخ من نجمة السماء القريبة ( كوكب الأرض ) . وكيف قدم أناس ملونة جلودهم بالأزرق والأخضر والبي ، من الأرض قبل آلاف السنين على متن آلات برونزية شبيهة بالبيضة تحركها قوة تطلق من عنابة تحلل المادة ، وقد ظلوا يغادرون الأرض بالتتابع لمدة ( أربعون يوماً ) . . . كثير من هذه الآلات البيضاء العملاقة فقدت في الفضاء النجمي ، وتحطم كثير منها عند الهبوط على أرض المريخ . . . والقليل القليل منها هبط بسلامة في سهول القارة المريخية الاستوائية وتقول التواريخ :

« خرج أبناء السماء من بيضاتهم طوالاً سود الشعور ، كانت لهم وجوه ضواء مسطحة وكانت أجسامهم وركبهم مكسوة بزرر برونزي ، وعلى خوذاتهم أمشاط مدببة وهي تبرز فوق وجوههم وكانوا يحملون بأيديهم اليسرى سيوفاً قصيرة وبأيديهم اليمنى طوماراً فيه معادلات تحمل نهاية شعب توما المسكين الجاهل . . هكذا كانت قبيلة الماغاتسيلتين القاسية الجبارة ، أصل شعب المريخ الذي يدور

( لوس وغوسف ) في مدنه وقراه . . . كانت مملكة الماغاتسيلتين على الأرض ، مدينة البوابات المائتة الذهبية في قارة في قاع المحيط — اتلانتيك قديماً — خرجوا من بيضاتهم البرونزية ، دخلوا مدن الأوليين بنوا المدن ، حفروا القنوات . . . ووصلوا إلى هذا التقدم الكبير . . . »

لعل هذه الاسطورة التي رواها — الكسي تولستوي — هي أسطورة تترد حالياً ولكن بصورة معاكسة . . . حيث أن القارة الغارقة هي موطن أول مجموعة بشرية قدمت الأم الأولى لأفرادها — والمشهورة بلقب طويلة الأذنين — ، من كوكب الزهرة وعاشت مدة طويلة في تلك القارة قبل أن تغرق وتنتشر جماعاتها في بقاع الأرض . . .

إن مايفعله لوس وغوسف حال الوصول إلى المريخ ، هو الوقوف مع العمال والمزارعين والرعاة ، ضد المستعمرين من الحكام ، وبشعلان الثورة الجارفة في العاصمة والمدن الأخرى ، وتظل هذه الثورة تمتد إلى أن يهدد القائمون بها الطبقة الحاكمة التي تنتصر في النهاية من خلال استخدامها لأحدث أدوات الدمار . . . يتمكن لوس وغوسف من الوصول إلى محطاتهم العجيبة والعودة إلى الأرض . . . وفي ذهن لوس تلك الصورة الرائعة عن ( ايلينا ) أميرة المريخ التي حاولت جهادها الصمود في وجه تيارات ظلم والدها وحاشيته ، مع أنها تعلم أن نهايتها ستكون الهلاك أو النفي إلى وادي الضياع . . .

حين تعطف البيضة الفضائية على الأرض في منطقة بحرية يكثر فيها السباحون يكون قدمر على رحيلهما ثلاث سنوات . إذ أن السرعة الخيالية لمركبتهما الفضائية

بسرعة تقارب سرعة الضوء (١) تجعلهما يعتقدان أنه لم تمر على رحلتها العجيبة سوى بضعة أيام . . .

هذه الرواية العجيبة المليئة بالأحداث الخيالية المذهلة والتي كتبها ( الكسي تولستوي ) في وقت كانت فيه ثورة (اكتوبر) الاشتراكية العظمى تجبو في سنواتها الأولى ، تظهر مدى ماطبعت به هذه الثورة ، الكتاب السوفيت من طابع الايمان ببادئها والتشيع بتلك المبادئ ، من خلال أعمالهم الأدبية الكبيرة : ماإن يصل الملاحان إل المربخ ، حتى يبدأ ان في اشعال الثورة ضد الظلم والاستبداد والجور ، وقود الثورة هم العمال والفلاحون والرعاة أي طبقة البروليتاريا في المربخ . . .

وإن كان مانخباه ( الكسي تولستوي ) يستند على المعلومات العلمية التي كانت متوفرة للعلماء في ذلك (الحين) ، والفرضيات التي تقول بوجود قنوات هائلة بناها سكان المربخ ، كرمز لتثوقهم ، هي ليست إلا محض خيال . . . إذ أن محطات ( فايكنغ ) الانوماتيكية بينت عدم وجود حياة على سطح الكوكب الأحمر بالشكل المتطور الذي بنى عليه العلماء فرضياتهم في أوائل هذا القرن . .

وتبقى القيمة الفنية الأدبية لهذه الرواية مرتكرة على عمق حوارها وأحداثها ووجود هذا الطابع العلمي الفريد في بصماته ، الذي نجح في اضافائه عليها ( الكسي تولستوي ) أول كاتب للرواية العلمية في الاتحاد السوفيتي .

نشر تولستوي رواياته وقصصه الأولى التي جلبت له الشهرة فيما بين عامي ١٩٠٩ ، ١٩١٢ . . . ومن مؤلفاته الرواية الثلاثية ( درب الآلام ) التي تتحدث عن

(١) سرعة الضوء في الفراغ ( ٣٠٠ ) ألف كيلو متر في الثانية ،

الثورة والحرب الأهلية . . و ( طفولة نيكيرتا ) التي ترجم فيها حياته ، والرواية التاريخية ( بطرس الأول ) والرواية العلمية الخيالية ( هير و بولويد المهندس غارين ) .  
لم يفهم ( الكسي تولستوي ) ثورة أكتوبر العظيمة في بدايتها ، لذلك هاجر بعد قيامها بسنة واحدة خارج الاتحاد السوفييتي ثم عاد وقد تغيرت مفاهيمه عنها - وقدم رواثه الأدبية والعلمية ، وعد في حياته من أنشط أعضاء اتحاد الكتاب السوفييت ، إضافة إلى انتخابه في المجلس الأعلى للاتحاد السوفييتي .

### آلة تنقلك عبر الزمن

يترع ( ه. ج. ويلز ) الكاتب الانكليزي الشهير الذي توفي عام ١٩٤٦ عن ثمانين عاماً ، مكاناً مرموقاً بين كتاب الخيال العلمي ، لما يتمتع به من قدرة على الاستفادة من مكتسبات العلم ولو بشكل مبالغ به أحياناً ، ونقل المفاهيم والأفكار الانسانية ، عبر كتاباته ومؤلفاته العديدة . . .

ولعل أروع ماكتب ( ويلز ) في الأدب العلمي روايته ( حرب العوالم ) و ( آلة الزمن ) وفيها يطور فرضياته العلمية التي يتخيلها دون أن يستند إلى منهج علمي ذو صبغة واقعية . . .

وقد أنتجت ( آلة الزمن ) في فيلم سينمائي عام ( ١٩٦٠ ) من اخراج ( جورج بال ) حظى بجماهيرية واسعة ، كما طبعت الرواية نفسها آلاف الطباعات وقرأها الملايين من الناس في جميع أنحاء العالم .

ابتدع ويلز آله العجيبة التي تنقل عبر العصور ليرى فيها مستقبل الانسان

القائم حيث يشهد دماره بنفسه . : لقد تمكن بطل رواية ( آلة الزمن ) من اختراعها العجيب في أواخر القرن التاسع عشر ، ينتقل بها حتى النصف الثاني من القرن العشرين ، حيث يتجول في مدينة حديثة شوارعها عريضة عماراتها عالية ، ولم يكن قد تعود على رؤية السيارات الفارحة السريعة ، حيث يكاد يتعرض لحادثة ينقذه منها شرطي شاب ينصحه بالابتعاد عن الشارع المزدحم بالعربات ، والتقيّد بالسير على الأرصفة يعود إلى آلة الزمن ( ٢ ) :

« ملأت صدري بنفس عميق وضغطت على أضراسي ، وحركت ذراع الآلة بكلتا يدي ، فدارت الآلة فجأة ، وسمعت صوتاً يشبه صوت الرعد ، فظرت حولي فوجدت الظلام يلقي ، ومالبت أن ظهر النهار ، وما كاد يطلع حتى رأيت المساء قد أقبل مرة أخرى ، أخذ الليل والنهار يتعاقبان بسرعة عظيمة ، حتى كنت أرى الشمس تطلع وتقطع السماء ثم تختفي لتعود إلى الظهور فتقطعها كأنها قوس متصل النور . . . ومرت الأعوام واحداً بعد الآخر ، والآلة تدور حتى أحسست رأسي يختلط ويعتريه الذهول ، وكنت في الوقت نفسه ، أشعر كأنني أهوي في الفضاء إلى هاوية سحيقة لا قرار لها وخيل إليّ أنني على وشك أن أصطدم وانحطم قطعاً متناثرة في الهواء . . . »

تمر الأعوام الطويلة ، بوقف الآلة ، ويعود إلى المدينة ، يجد الشرطي نفسه وقد أصبح عجوزاً ، والحرب المدمرة تلهب المدينة ، والدم يغطي بسبيله الشوارع ، والشرطي يطلب إليه أن يذهب والدنيا حمم ملتهبة ، والعالم تشوه معاملة . . . فيهرع

إلى آتته يحرك عجلتها ليدور الزمن وتكر خيوطه سنوات طويلة ، ثم يوقفها ليرى ماذا حدث للعالم بعد مرور هذه الفترة الزمنية المديدة . . وماذا يرى ؟ - البشر تحولوا إلى قبائل بدائية ضعيفة حركتهم خائية جمالم كاذب خادع ، جندوا لخدمة ( المملوك ) وهي قبائل وحشية تستوطن الكهوف وسرايب الأرض وشقوقها وتتخذ من الظلام ستاراً لتحركاتها ، إذ أن النور يقتلها . . . ويبلغ به الحزن حد الفجعة وهو يرى فناء الذكاء البشري ، وكيف آل أمره إلى الانتحار على يد الإنسان الذي خلده إلى حياة الذلة والنعم . .

وماذا سيكون مصير انسانية انغمست في الدعة والسلامة وقنعت بالعافية من الموم . . إنه المصير المخبأ الذي ينتظر البشر بشكل قبائل ( الالوي ) الضعفاء المدجنين لخدمة شعب ( المملوك ) المتوحش . .

تشده ( وينا ) الجميلة وهي فتاة من ( الالوي ) ويتصادقان . . تتعشق فيه الرجولة التي افتقدتها بأبناء جنسها ، تجري قربه ، تجمع الأزهار ، ترشقها في عري الثوب ، تتولد عنده الرغبة العارمة في تحريض ( الالوي ) على الثورة على واقعهم . . ويبدأ فعلاً في تنفيذها وسط جماعة ( الالوي ) الودعين الذين يبهتون لطريقته في التعامل مع أسيادهم المتوحشين ، ثم تشترك معه في التمرد جماعات قليلة منهم . . ولكن هذا كله لا يصنع الثورة المنتظرة . . فبعد معارك عنيفة يخوضها يحيط به المملوك ويحاصرونه ، فيقاومهم بشراسة قبل أن يتمكن من الجلوس على آلة الزمن وتحريك ذراعها . . إن الفكرة التي ظل يردد ( ويلز ) في حياته ، والتي اتخذها في كتاباته العلمية كرسالة ، هي أن مستقبل الانسانية سباق بين العلم والكارثة . . كانت صورة نهاية العالم تقض مضجعه تلك الصورة



المشوهة البشعة بسبب تحكم الطبقات المتسلطة التي تستغل الانسان لمآربها ونزواتها ، دون أن تبالي بالأعراف الانسانية . ولعل هذه الفكرة بالذات هي التي حولت كتابات ( ويلز ) فيما بعد عام ١٩٠٠ عن الكتابة العلمية ، لصالح أدب التوقعات تلك السلسلة الطويلة من الكتب التي حاول فيها أن يتوقع أشكال المستقبل ووضع فيها مبادئ العمل السياسي لصالح الاشتراكية وهو في ( آلة الزمن ) يتنبأ بمصير الأرض نفسها ككوكب تابع للشمس حيث يتظره المصير المظلم الجليدي . . . « سرعت بالآلة لأرى ماذا سيكون مصير هذا العالم ، حتى قطعت ثلاثين مليوناً من السنين ، فوجدت أن الشمس قد انطلقت وخمدت بعد أن صار قرصها يغطي ثلث السماء ، وصار سطوح الأرض عند ذلك بلقماً ليس عليه إلا الثلج من أقصاه وأدناه وأسفله وأعلاه ، كانت النجوم لا تزال تلمع في السماء بنورها اللأواء المتوهج ، وكان نجم على الكون صمت عميق لأقدر على تصويره ، فلا طير يزقزق ولا حيوان يصوت ولا حشرة تطن ، وكان لون السماء وقد صار أسوداً كله ، لا يبدو فيه شعاع إلا وميض النجوم ، ولم أطق تحمل البرد المؤلم ، ضاق صدري بأنفاسه ، واعتراني دوار شديد ، كأني على وشك الاغماء .. فحركت الذراع لتعود بي الآلة إلى قرون الحياة ، وقضيت حيناً لا أكاد أعي شيئاً . . وعاد النور إلى قرص الشمس ثم أخذ يزداد ومازالت الآلة تقطع بي القرون حتى أرسيت بي على عصري فبطأت سيرها شيئاً فشيئاً ثم وقفتها . . وما كان أعظم سروري حين وقعت عيني مرة أخرى على جدران معلمي » .

إن ماتنبأ به ويلز في رواياته العلمية التي كتبها قبل عام (١٩٠٠) من كوارث للبشرية بفضل التقدم العلمي واستخدام العلم في الطريق المناقض للمبادئ الانسانية،

حدث أبان حياته حين اندلعت الحربان الأولى والثانية ، وأودت بملايين من البشر في مجازر بشعة .

وكان رأي النقاد بويلز ، أن تأثيره في المجال الاجتماعي ، كان أكثر مما كان في مجال السياسة ، والأدب العلمي الخيالي . . وكان خطؤه الرئيسي اعتقاده أن عملية جمع معاصريه تحت راية الدولة الشاملة ، هي أكثر إلحاحاً من استمراره في إنتاج الأدب الرومانسي . . ولعل أدب (ويلز) الخيالي العلمي . . . هو أكثر حياة وتأثيراً من إنتاجه السياسي ، وهو يفسر شهرته الواسعة التي أهلته لمكانته المرموقة بين كتاب هذا النوع من الأدب .

### شطحات الخرافة العلمية

في الجانب المقابل ينحدر بعض كتاب الأدب العلمي في اتجاه الكتابة العلمية المثيرة المبالغة في الخرافة ، دون أي مبدأ علمي ، أو أرضية ايدولوجية تعتمد على توصيل فكرة سياسية متطورة أو غرض انساني معين . . .

مثل هذا النوع من الكتابة الخرافية تمثله رواية الكاتب الانكليزي فاركوستان (عندما يتوقف الزمن) الذي أصدرها في حوالي منتصف هذا القرن وصدّرت ترجمتها العربية عن دار ابن المقفع .

تدور أحداث الرواية في جو مليء بالشطحات الخرافية ، تبدأ بوصول سفينة ( بيتر كاردان ) وزوجته ( آدا ) ، الفضائية الأوتوماتيكية إلى كوكب الزهرة حيث تخترق الغلاف الجوي بسرعة هائلة مما يؤدي إلى تحطمها وهذا بدوره يؤدي

إلى اصابة بيتر وآدا اصابات بالغة خطيرة : جثتان ممزقتان ، تحطمت عظامهما ، قطعت أوصالهما ، اجتثت أعصابهما . . تتدخل الكائنات العاقلة اللطيفة المتطورة التي تعيش فوق كوكب الزهرة ، بتقنياتها الطبية العالية ، فترمم ٩٥٪ من جسميهما بخلايا جديدة اصطناعية تحدث بعض التغير اللطيف بالشكل . . عند عودتهما إلى الأرض بعد أسابيع يفاجآن بأن الأرض متوقفة الحركة في الفضاء وكل ما فيها جامد كالتمثال . . . الدخان ساكن ، الهواء متوقف ، عقارب الساعة . . الطائرات في الجو . . . كل شيء جامد كصورة أخذت في يوم مضطرب وصاحب . .

أما السبب في ذلك فيعود إلى أن الدماغ الإلكتروني الذي اخترعه العالم التكنولوجي الفيزيائي الشهير ( آدم لاثام ) قد طرحت عليه لجنة الاختبار العلمية سؤال ( ماهو الزمن ؟ ) حيث قامت صماماته بعمليات معقدة في محاولة للرد على هذا السؤال ( عيون تفتح وتغلق وأجزاء معدنية مختلفة الأشكال تتحرك بمنة ويسرة إلى الأعلى والأسفل ، أصوات موزونة وأخرى مضطربة . . . جميع الأجزاء التي يتكون بها الدماغ الإلكتروني ، استنفرت للعمل لايحاذ الجواب الصحيح لهذه المسألة المعقدة . . . قدر العلماء أن الجهاز سيجيب على السؤال في زمن لن يتجاوز الأربعة وعشرين ساعة . . وانفضوا ليجتمعوا في وقت آخر ليروا الجواب الذي تمكن الدماغ الإلكتروني من استشرائه . .

يلعل بيتر وآدا سبب توقف الحركة ، إلى توقف الزمن : « إن في الجهاز قوة ذرية غير قابلة للنفاد ، انتشرت هذه القوة على شكل موجات هائلة بلغت دائرة واسعة النطاق . . الجدار الذي تكون من المعادلات الرياضية ، والقوة الذرية

نفسها ، قد أوقف سير الزمن ، فتوقف كل شيء عن الحركة ، حتى الجهاز ذاته . .

أما لماذا لم يتأثر العالمان بهذا التوقف فلأن النشاط الذري غير القابل للنفاذ لم يؤثر بجسميهما المصنوعين من مواد مختلفة عن المواد التي تشكل الجسم البشري ، وذلك نتيجة للترميم الذي أجراه علماء الزهرة عليهما ، بعد الحادث الذي كاد يودي بهما للهلاك الحتمي وهو تحطم سفيتتهما الفضائية على أرض الزهرة . .

يلخط العالمان وهما يتجولان في (لندن) حوادث مثيرة للدهشة والعجب — رصاصة توقفت في الجو قبل أن تقتل فتاة في مقتبل العمر من مسلسل حبيبها الذي يغار عليها . أ.

— أحسن لاعب في سيرك المدينة معلق في الهواء ، وتحت النصب الذي سيسقط عليه ، وقد نحر الأسد أعمده ، لأن زميله قد نصب له هذا الفخ ليتخلص منه ، بحيث يصبح هو من بعده اللاعب الأول في الفرق . . .

— سيدة جميلة تجلس على أحد المقاعد وتبتسم للخادم الذي يصب لها الشراب في كأسها وقد تجمدت الابتسامة على وجهها الذي يبدو وكأنه صنع من الشمع بينما تجمد السائل بين الاناء والكأس ، يتحدى قواعد الطبيعة . . . — شاب قد باشر بإشعال لفافته بعد أن وضعها في فمه وأغلق عينيه ليعيها اللهب . وكان عود الثقاب في يده قد اشتعل فانبعث منه لهب براق أحمر وانتصبت فوقه غلالة رقيقة من الدخان الأزرق وبقي كل شيء جامداً على هذا الشكل . . .

ينجولان ويتبينان الحقيقة التي أملت بالأرض الجديدة ، ويلحظان تلك المشاهد

العجيبة التي لايلحظها المرء إذا جاءت في معرض الحركة . . . يدوران بطائرتهما ذات السرعة التي تربو عن (٨٠٠) كيلو متر في الساعة ، فوق بريطانيا ثم ترتفع سرعتها وهي تنقلهم فوق القارات والبحار ، يتتبعان الحوادث المدهشة التي جمدها توقف الزمن . . .

ويبذل العالمان في البحث عن سبب توقف الزمن وتوقف الأرض والقمر وما حولهما في الفضاء . . . وبعد جهد يتوصلان إلى تبين حقيقة الدماغ الالكترونى الذي حاول أن يجيب عن سؤال ما هو الزمن ؟ فاوقفت القوة الذرية والمعادلات الرياضية كل شيء من حوله تمهيداً لاعطاء الجواب ، حتى هو ذاته . . .

ويصلان إلى مخططات الجهاز لصنع جهاز مناظر له يعيد الحركة الجالمة إلى كل هذه الأشياء في الكون ، وذلك بعد أن يفجر صندوق الأمانات الموضوع في المصرف باسم الدكتور (آدم لاثام) . . . وتؤدي البحوث والدراسة إلى معرفة الطريقة العلمية لعمل الجهاز ، فينفذان مايمكنان من انقاذه من كوارث كانت ستقع لو عادت الحركة فجأة . . . كتنحطم اللاعب الأول في سيرك المدينة ، وإصابة الفتاة بالرصاصه القاتلة الخ . . .

ويعود الزمن إلى مسيرته وتتابع الأرض حركتها السريعة لتلحق بالزمن الفضائي الذي سبقها بعام أرضي كامل ، قبل أن تحافظ على سرعتها المعروفة حول أمها الشمس . . . يحاكم العالمان بتهمة الاعتداء على المصرف ، وتخريب صندوق من صناديق أماناته وسرقة محتوياته . . . وهذا العمل المخالف للقانون يهددهما بالسجن لمدة تصل على الأقل إلى عامين . . . وبعد لأي ينجح الدكتور (آدم

لائام) الذي تفهم حقيقة ماجرى نتيجة الاثبات ، والحوادث المؤكدة ، من قبل الشهود الذين غير العالمان طبيعة حركاتهم عند توقف الزمن . . . ويخلي سبيلهما أخيراً بعد أن اقنع المحلفون بصدق روايتهما ويمزق العالم مخطط اختراعه ويقول ( سأعزى عن جهودي . . بكوني أحد الأعضاء المؤسسين في شركتكم للسفر عبر الفضاء ، وأعتقد أنكما ستوفقان توفيقاً عظيماً . )

\* \* \* \*

هذه الرواية المليئة بالشطحات والمواقف المثيرة الخرافية ، لاتستند على أي مبدأ علمي ، بل تناقض تماماً القوانين الرياضية والفيزيائية المعروفة كتوقف حركة الأرض والقمر حول الشمس . . عدا عن توقف حركة الناس والأشياء المحيطة بالأرض . . . ولم يكن هناك منهج أو فكر يبرر اللجوء إلى مثل هذه الشطحات الخرافية ، إلا الرغبة في الاثارة وإفتعال المواقف . . ولعل نقطة الضوء الوحيدة المقبولة في هذه الرواية كونها تطرح فكرة ( أن كائنات العوالم الأخرى ليست شريرة ) بعكس ما يصوره الأدب العلمي في الغرب -عموماً- نتيجة للبيئة الرأسمالية المبررة لتكديس الأسلحة وملء ترساناتها بالآلات الدمار المتطورة . . .

وفي حين يجد الباحث مبرراً للشطحات العلمية المبالغ بها في رواية الكاتب الكبير ( الكسي تولستوي ) ( آيليتا أو غروب المريخ ) ، للأرضية الطبقيّة التي وضعها أساساً لبنيان روايته ، وأعطائها القيمة الرئيسية ، في سرد الأحداث واستخدام العلم كوسيلة للوصول إلى نتائج لا تختلف عن النتائج التي يمكن تخيلها لو وقعت على الأرض . .

كما يجد الباحث مبرراً للخيال العلمي المبالغ به أيضاً في رواية ( ويلز ) العلمية ( آلة الزمن ) وهو وجود هذا الهدف الانساني النبيل الذي هدف هذا المؤلف الكبير من ورائه أن يبين أخطار استخدام العلم في غير اتجاهه الصحيح على البشرية ، وكيف سيتحول الناس الذين ستدمرهم حضارتهم إلى صنفين : صنف مستبد متسلط . . يتحكم بصنف آخر خاوي الحركة خادع المنظر ، ميسس كالقطيع المدجن . . . .

أما الاتجاه الذي تمثله رواية ( عندما يتوقف الزمن ) فليس هناك مايرر هذه الخرافة فيه ، لأرضية سياسية غنية ، ولا مبدأ انساني واضح . . . وإنما قفشات مثيرة ومواقف مفتعلة على طريقة الأدب الرأسمالي الغث . . .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

من الأدب الإيرلندي

# البطلة الصغيرة القبيحة

قصة : فرانك أوكور  
ترجمة : إبراهيم يحيى الشهابي

لمحة عن الكاتب :

« فرانك أو كور » هو الاسم المستعار للكاتب الإيرلندي ميخائيل أودونوفان الذي ولد في كورك عام ١٩٠٣ . وبعد أن زود نفسه بثقافة خاصة واسعة بدأ بإعداد مجموعة لمؤلفاته وهو في الثانية عشر من عمره . ثم عمل بعد ذلك كُتُيباً ومترجماً وصحفيّاً . وتعلم تكلم اللغة الإيرلندية وهو صغير السن . ثم أشيع نفسه بالشعر الغيلي وبالموسيقى والأساطير الغيلية وعندما اعتقلته حكومة الدولة الحرة اغتنم الفرصة لتعلم لغات عديدة . ولكن اللغة الإيرلندية هي التي كتب بهادراسته التي ربحت الجائزة عن يترينيف عند إطلاق سراحه .

عاش فرانك أوكور في دبلن وتزوج من أمريكية رزق منها بولدين وبنتين . نشر أول كتاب له بعنوان ( ضيوف الأمة ) عام ١٩٣١ . ثم أتبعه بأكثر من ثلاثين مجلداً معظمها قصص قصيرة ، بالإضافة إلى المسرحيات . توفي عام ١٩٦٦ .



- ١ -

عرف مايك كورثي مذ كان في الرابعة عشر أو الخامسة عشر من عمره نان رابان شقيقة أعز أصدقائه ووحيدة أوسرتها المؤلفة من أربعة أفراد وأصغرهم سناً . وأصبح مايك مولعاً بها كولع والدها وإخوتها بها ؛ أما أمها فلم تكن في الواقع تهتم بها لأنها ورثت عن أبيها هيأته . كانت قبيحة غير أن قبحها محبب ، فهي مربعة قوية البنية ، ذات قسمات مذكرة حُشرت في وعاء أنثوي حتى برزت . لم تكن أي من قسماتها سيئة إذا ما أخذت على انفراد ، إفعيناتها البينتان الكبيرتان الرامشتان جميلتان ومبهجتان ، لكنهما تشكلان مع إبقية القسمات مجموعة ساخرة مضحكة .

أحب أخوتها فيها وروحها ؛ فكأقوال يسمحون لها باللعب معهم عندما كانوا في السن المناسبة لذلك ، وكانوا يتسرون على خوفها من الليل ونومها في حضن أخيها ديني خارقاً بذلك قانون الأمم فكم أيقظت هذا الصبي المسكين في منتصف الليل جاذبة إياه مرتجفة هامسة بعنف : « ديني . . . ديني . . . أتوني ثانية . »

فيسألها ناعساً :

« وما هم هذه المرة ؟ »

فتجيبه مذعورة :

« أسود »

ثم تلقي بنفسها بين ذراعيه منكمشة رافسة منشجة لمدة نصف ساعة تقريباً وهو يربّت عليها ويهدئها .

نشأت نان مسترجلة عنيفة خشنة لا يتطرق إليها التعب ، تقاتل مع عصابة أخيها ديني التي كانت على المحترق القديم في الطريق مع صبيان الجبل القادمين من المنطقة الفقيرة الواقعة فوق الطريق . ولهذا فقد رسخت صورتها في ذاكرة مايك أما زونية صغيرة بدينة قبيحة مسترجلة ، تقفز من صخرة إلى صخرة إلى صخرة ترشق الحجارة بطريقة خرقاء ، لكنها فعّالة ، تصرخ في الأعداء إهانات مميتة ، وفي فريقها صيحات التشجيع .

لم يستطع مايك تحديد السن الذي كفت عنده نان عن القتال ، بيد أنها أصبحت فيما بين الثانية عشرة والرابعة عشرة التقية الوحيدة في أسرة لم يعرف عنها التقى . فقد غدت تشترك دائماً في القداس أو تعرج على الكنيسة في طريق عودتها من المدرسة لشعل الشموع أو لتؤدي الصلوات التأسوعية . وخطر لمايك فيما بعد أن لجوءها إلى الكنيسة ليس إلا بديلاً عن لجوئها إلى حضن أخيها ديني لأنها مازالت تعاني من مخاوف الليل فأصبحت تتعلق بالسباحة عندما تأتيها أشباح الليل بدلاً من تعلقها بأخيها .

وكم كان اكتشاف مايك لافتتان نان به ممتعاً لأنه كان قد فقد إيمانه وهو أمر يشبه في مدينة كورك فقدان الفتاة للفضيلة بالتذبذب بين الحادثين من الجنس الآخر . وكانت نان تنتظره دائماً عند الباب في المساء ، وعندما تراه تبدأ بالقفز على السلم درجة درجة بكلتا قدميها ، ويداه ثابتتان على جانبيها ، وضغبرتها تلوح على ظهرها . فيسألها مداعباً :

— « كيف تسير الصلوات التاسوعية معك ، يانان ؟ »  
فتجيب بصوت حاد خال من أي تعبير :

— « على مايرام : وأنت في طريقك . »

— « مدّأي بهدوء . »

— « أنت تعتقد أنك لن تأتي . أما أنا فأعرف أكثر أنا مصلية عنيفة . »  
ثم تتجاوز بقفزة جامدة أخرى .

— « لم لا تصلين من أجل السود يانان ؟ »

— « انني أفعل ذلك ، فأطمئن . »

كان أخوها يخفّفان عنها آلام الطفولة وغصبتها ومع ذلك فقد ألقت بها المراهقة إلى رحمة الحياة ، لأن أمها ، رغم قصرها واكتنازها وكثرة تجوالها وهي مكتوفة اليدين مما يجعلها تبدو ككتلة من منحنيات ولفافات ، مازالت جديدة ، وكانت تبذل قصارى جهدها في إظهار احتقارها لقباحه نان مما حيرز وجها الذي لم ير في نان ما يعيبها سوى تقاطيعها المهزوزة .

وكانت نان تصرخ كتلميذة جلقة عندما تحاول أمها نزع البدلة الخشنة والكتزة القلدة عنها لتلبسها ماتتصور أنه أكثر أنوثة :

— « لستُ جمالا متفتحا . »

فترد أمها بالهجة ازدراء وقد عقدت ذراعيها :

— «يعلم الله أنك لست كذلك . ومع هذا لا أظنك بحاجة لإعلان قبلك . »  
فتصرح نان محمقة في وجهها :

— «ولم لا أعلن عن ذلك . فأنا لأريد أياً من رجالك العجائز الفلزين . »

— «لا تقلقي بابنتي . فلسوف يتركوك وحيدة . »  
فرد نان عابسة :

— «ليكن . لا يهمني . فأنا أريد أن أصبح راهبة . »

جعلها إحساسها هذا تعي ذاتياً صداقاتها مع أترابها من الفتيان الفتيات وخاصة  
الفتيات منهن . وربما كان حولهن بعض الفتيان ولكنهم لم يأبهوا بها ؛ وكانت هي  
بدورها تحرص على تجنب التافهين حرصاً يجعل مجرد الإشارة إلى أي منهم سبباً كافياً  
لاكتئابها ونفورها ، فتبدلو تحفة ماكرة لأشكالها وتسلل خارجة تسير حول البيت  
رافعة كتفها إلى أذنيها وشعرها الأشقر المائل إلى الحمرة يلوح بطلاقه ، وعلى  
شفتها السفلى سيجارة تراقص بحرية وربما تخلت دون أي سبب عن فتاة جميلة  
صادقتها سنوات وكفت عن ذكرها إلى الأبد . فاشتهرت بالبرود وعدم انوفاء ؛  
لكنها ، كما وصفها ديني لمايك بطريقة العجائز الذكية ، كانت تختار صديقاتها  
الحقيقيات من عجائز النساء وحتى المرضى منهن ، ذوات السبعين من العمر أو  
المشلولات وحتى مع هؤلاء كانت أميل إلى الحسد والقسوة .

لم يعجب هذا السلوك أخاها ديني ولا أمها التي اعتبرته سلوكاً فظيلاً . بيد أن  
نان لم تأبه لرأيهما . لقد غدت عنيده جداً بطريقة لاتناسب عمرها ولاجنسها  
كأنني ، مما جعلها تبدو جلقة أميل إلى الذكورة ، كما لو كان ذلك مظهر أنفسي

من مظاهرها قباحتها الجسدية . فلم يظهر عليها أي شيء من خفر البنات . وكانت تحتال في مشيتها أثناء دخولها إلى الغرفة وخروجها منها تلوح بذراعيها كما يفعل الصبيان . حتى حديثها تغير فأصبح شبيهاً بحديث النساء الكبيرات لم يكن حديثها بليداً غيبياً – فهي أذكى من أن تكون غيبة – ولكنه كان مربوطاً على مفتاح واحد – معقوداً على استخدام العبارة المحلية – خالياً من سمة التمييز بين الاندفاع والملل الموجودة في حديث الشباب . فديني ومايك مثلاً يمكن أن يضجرا من بعضهما ، ولكن سرعان ما تنقح في ذهنهما فكرة فيندفعان إلى الشارع يسيران ويتناقشان حول هذه الفكرة .

أما والدها فقد خاب أمه فيها مرة عندما رفضت دخول الكاية . وعندما انخرطت في ميدان العمل كان ذلك في محل لبيع الملابس ، وهي مهنة غريبة على فتاة ليس عندها من الملابس أي تصور سوى البنطال والكترة .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

= ٢ =

و ذات ليلة حدث ما كهرب مايك ، وكان ذلك الحدث في حياته كمشهد تحويلي في مسرحية إيمائية أكثر من أي حدث آخر . ولكنه أدرك فيما بعد أن الأمر لم يكن كذلك . فكل ما في الأمر هو أنه لم يكن يلاحظ ما يطرأ على نان من تطورات لأنه ألفها وقبلها كما هي ، تماماً كما يحدث مع كل الذين يألفهم المرء ويعايشهم باستمرار ، وأن التغيير الذي طرأ عليها جاء تدريجياً دون أن يلاحظ حتى فرض نفسه في ساحة وعيه على شكل صدمة .

حدث ذلك عندما كان ديني في الطابق العلوي في حين كان مايك و نان

في الطابق السفلي يتجاذلان كالمعتاد . لم يكن مايك ذا ثقافة رسمية بل كان قارئاً جيداً . وكان لا يستسيغ ذوق نان الأدبي ولا يطيقه لأنها تقتبسه من معارفها المسنين والمرضى الذين لا تتجاوز ثقافتهم الروايات الشعبية والسير . وقد هزى بها كعادته في تلك الجلسة ، وغضبت منه كعادتها أيضاً وقالت مقطبة الجبين :

— « إنك متفوق لعين يامايبك كورتني . »

ونَهَضَتْ إلى خزانة الكتب المصنوعة من خشب الماغوني والتي كانت تفخر بها أمها كقطعة أثاث فاخرة جميلة ، تبحث عن الكتاب الذي كانا يناقشانه . فنهض مايك ضاحكاً ووقف بجانبها ولف ذراعاً حول ذراعيها كما يفعل كل مرة ؛ فأساءت نان فهم هذه الحركة وأسندت ظهرها على كتفه وعرضت ثغرها ليقبلها . وفي تلك اللحظة فقط أدرك مايك أنها قد تحولت إلى فتاة ذات جمال مذهل . لم يقبلها ، بل أسقط ذراعاً وجهاً فيها لا يصدق ما يرى . فكشّرت في وجهه تكشيرة مأكرة وتابعت بحثها عن الكتاب .

لم يستطع مايك طيلة ذلك المساء أن يرفع نظره عنها . وشعر الآن أنه قادر على تحليل أسباب ذلك التطور بسهولة فلقد تذكر أنها أصيبت بنوع من الحمى خرجت إثرها مبيضة البشرة نحيلة الجسم . ثم بدت وكأنها انطلقت طولاً ؛ وهاهو الآن يرى وجهها قد استطال قليلاً أثناء مرضها وبدأت تلك الكتل المقيتة في تقاطيعها تنزلق إلى المواضع المناسبة بحيث خلقت تناسقاً وشكلت بنية متكاملة لم يعد المرض ولا السن بقادرين على تحطيمها . ولم يكن جمالها بأية حال يشبه جمال أمها المدور الناعم المتناسق بشكل ظاهر ، بل كان ترجمة للذكورة

والدها مشدوداً مفتولاً أمليل إلى القسوة ، وقد أكدت نان هذه المسحة عامدة بالطريقة التي كانت تربط فيها شعرها فتجعله عقدة مشدودة إلى الورااء كاشفة بذلك أذنيها الكبيرتين قليلاً . وبدأ ذلك التحول يؤثر في مشيتها إذ لم تعد تختال في الغرفة ملوحة ذراعيها كرقب أول ، وبالوقت ذاته لم تكن قد تعلمت بعد كيف تخطر برشاقة ، إذ بدت كأنها تنزلق انزلاقاً ، فكانت تدخل الغرفة بجانبها كأنها تحشى مواجهة زائر أو إدارة ظهرها له . ثم بدأ مايك يتأمل ثانية بدهشة و عجب قوة العادة التي تجمعنا نعيش مع الناس زمناً طويلاً بعيوب وفضائل تخفى عن كل العيون إلا عن عيوننا نحن .

كان مايك منذ سنة على صلة وثيقة « بصنداىول » ، وكان سيتزوجها في الوقت المناسب . وكان مايك من النوع الذي يسيطر على الظروف بتبسيطها وإخضاعها «لروتين» - المطعم ذاته ، الطاولة ذاتها ، النادلة ذاتها ، والطق ذاته - مما يمكنه من الاستمرار في أفكاره الخاصة . ولكن إذا ماحدث مايفسد عليه الروتين كان ذلك بالنسبة إليه اضطراباً في الطبيعة ذاتها ، فحتى مطعمه يغدو عبثاً عليه ولا يعود يعرف ماذا يفعل في أمسياته وعطل نهاية الأسبوع . لذلك كان انقلاب نان إلى فتاة جميلة صدمة شبيهة في أثرها عليه بنوبات الطبيعة التي تعكر «الروتين» الذي ألفه . فتخلى عن فتاة صنداىول تدريجياً دون إبداء أي سبب أو اعتذار وبدأ يردد أكثر فأكثر على آل «رايان» حيث كان يشعر بأن أحداً لايرحب به ترحيباً خاصاً سوى ديني - وأحياناً على الأقل - نان ذاتها .

كان لنان معجبون كثر سوى مايك . وكان أبوها السيد رايان ، ذو القامة

الطويلة والرأس الأصلع والتقاطيع الشبيهة بتقاطيع القرد ، وذو الطبيعة الطيبة المدهشة والجمعية الكثيرة ، يستمتع بهذا الاعجاب كبرهان على أن العقلاء من الرجال لا ينفرون بسبب تقاطيع الفناة - مسكين هو ؛ إنه لم يلحظ بعد أي تغير طرأ على ابنته . أما السيدة رايان فلم تكن مسرورة بذلك ، إذ كان اهتمامها منصباً على أولادها أكثر من بنتها ، ولكنهم لم يحضروا معهم إلى البيت شباباً جذابين يندفعون لمغازلتها ؛ فكانت نان تبهج ابتهاجاً شريراً لإبقاء الشباب بعيدين هكذا عن أمها . لقد كشف الجمال ما فشلت القباحة في كشفه - كشف عن نفور من أمها ، نفور بلغ حداً لم يتقبله ذوق مايك ؛ إذ كان يرى ذلك النفور أحياناً يتمثل في ردة إلى حالة متبعدة ثقيلة غيبة من حالات طفولتها ، وأحياناً يراها تتمثل في شرارة من الذكاء مشحونة بالحق . وكانت نان تعوض عن هذا النفور بتقديرها الزائد ، في نظر مايك ، لأبيها ؛ فقد كانت أسارىها تفرج ووجهها يضيء كلما دخل أبوها الغرفة متبهجاً مبهجاً .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

كفت نان عن ارتداء البنطال الصبياني الحشن الذي كانت تفضله . ولم يكن ذلك في نظر مايك تحولاً نحو الأفضل . كما أصبح لديها هوس في الثياب الجيدة دون أن تفهم معنى لتلك الثياب ، وبدأت تستعمل المساحيق التجميلية وأحمر الشفاه بأسلوب بنات الثانية عشر من العمر المبالغ به والمنافي للذوق .

وإن كان مايك فقط لا يعجب بذوق نان في اللباس فإنه كان يكره ذوقها في الرجال . فالذي كان يصجر ديني كان يفقد مايك صوابه . وكان مايك يتجادل دائماً مع نان حول هذا الموضوع بنفس الطريقة التي يتجادلان فيها حول الكتب . وأحياناً كان يسخر من المعجبين بها في وجهها وذلك بتقليدهم ومن بين المعجبين بها



المحامي جوليونز ، وهو شاب رقيق أسود الشعر ذو عينين مائلتين قليلاً كحيتي لوز ، جمع بين العلم في الخمر والكاثوليكية العقلانية ؛ وشاب آخر اسمه « متهيلي » ، - وهو تاجر زبدة بحبيث ، يملك قارباً كثير الثروة حول الويسكي والنساء . وكلاهما يستطيع الجدال أكثر من نصف ساعة كاملة عن « مودبل » خاص لسيارة أو عن فندق في دبلن دون أن يتفوها بكلمة ذات معنى في نظر مايك . وكان واضحاً تماماً أن ليونز يحتقر هيلي ويعتبره ثرثاراً مهذاراً ، وهيلي يحتقر ليونز ويعتبره دجالاً ، في حين يحتقر الاثنان مايك ويعتقدان أنه غريب الأطوار ، وكلما حاول بحث موضوع ديني أو سياسي معهما فإنهما يصغيان إليه بطريقة تثير غضبه فيقول هيلي مثلاً بضحكته الخبيثة :

-- « إنني أقف مع مايك لأحسب نفسي من يوم تنفجر فيه الثورة . »

ويقول ليونز مقلداً مايك بذراعه منتظهاً بمناصرته :

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

-- « لالن يكون لمايك علاقة بالثورات . »

ونان ذاتها لم يكن لديها اعتراض على تودد مايك إليها ، فهي مازالت تحت تأثير افتتاحها الطفولي به ، ومجرد إطلاق العنان لهذا الافتتان كان يرضي غورها . كانت بالنسبة إليه رفيقة رائعة نشيطة ذكية ، تذهب معه في مشاوير طويلة فوق التلال وعبر الحقول إلى النهر ؛ وربما ينتهي بهما المطاف إلى مكان عام في جلاتيمر أو أو ليتل أيلاند . ومع ذلك فقد كانت توقفه فوراً عن المبالغة الشبيهة بأسلوب ليونز وهيلي ، إذ تقول ضاحكة :

-- « أنا شربة وسكي ، يامايك . وأنت لاتشري ويسكي . »

وتحدث ساعة عن كأس من البيرة ، وعندما يحاول مايك قلب حديثهما إلى حديث عاطفي تواجهه بواقعية صريحة تصدمه ، فتقول ضاحكة :

— «أتزوجك ؟ من مات وخطف لك تركة ؟ »

فيسألها بهدوء رغم أنها تكون قد لسعته باحتقارها الطيب :

— «لم عليّ أن أملك ثروة ؟ »

فتجيبه ضاحكة :

— «حسناً . ربما تساعدك إن كنت تفكر بالزواج ، فبقدر ما أذكر لم يشغل

أمرتنا أو يقلقها موضوع كموضوع الثروة . »

فيقول بلهجة ساخرة :

— «طبعاً ، إذا ما تزوجت جوليوتز ، فلن تقلقي . »

فتجيبه قائلة :

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

— «ذلك سبب وجيه في نظري . »

فيستمر مايك قائلاً "وقد أحس كأنه صبي صغير ولكنه غير قادر على كبح نفسه :

— «سيارة فارمة ، ومسكن في سينت توماس أكونياس . وماذا تطلب الفتاة

أكثر من ذلك ؟ »

فتسأله وقد وضعت مرفقيها على الطاولة ورمقته بنظرة خبيثة :

— «إنك تحقر الذين يملكون سيارات ، أليس كذلك ؟ ألا تعتقد أن حصولك

على سيارة سيساعدك ؟ »

إن اللهجة المادية الشبيهة باللهجة متوسطي العمر ربما تكون مدمرة جداً خصوصاً، إذا كانت مرتبطة بالمغامرة الراحلية . وهناك شيء آخر أزعج مايك رغم أنه لم يكن متأكداً من السبب . ذلك أنه كان يحب الظهور كرجل مجرب واسع الخبرة في الحياة ولكن نان كانت تصدمه أحياناً صدمة قاسية . لقد كان فيها على ما يبدو جنون من حب المادة غريبة ، ولم يكن يصدق أنها تعني ذلك حقاً ، ولكنها كانت تلهيه أحياناً بعنف مفاجئ أو جلافة لاتصدر عن فتاة عادية .

ففي إحدى الأمسيات عندما كانا يسيران معاً في لي فيلدز لاحظ فيها شيئاً من التغير . فقد كانت وفتاة أخرى تقضيان بضعة أيام مع ليونز وهيلي في ثملينغفاريث ولم تشا ذكر ذلك ، وشعر أن شيئاً ما قد خيَّب أملها في تلك الفترة . إذ كانت مختلفة المزاج مكتئبة عاطفية منفعة . فخلعت حذاءها وجوريها وجلست على حافة النهر عاقدة يديها بين ركبتيها محمقة في الغابة على الضفة الثانية للنهر . ثم قالت وهي تحرك قدميها في مياه النهر :

« إنك تفكر كثيراً في متوجو . لم لا تحزن عليهما ؟ »

فكرر مندهشاً جداً حتى انفجر ضاحكاً :

« أحزن عليهما ؟ ! . . . »

فاستدارت نحوه واستقرت عيناها العسلتان عليه براءة غريبة . وقالت :

« لو لم تكن محباً للجدال متوتراً لقلت لك صك من أجلهما . »

فتساءل ضاحكاً :

« لم أصلي ؟ ألتزداد أرباحهما أكثر ؟ ! »

فقالت :

« ليست أرباحهما بذات نفع كبير لهما . فقد أصابهما الضجر ولهذا

فهما يحباني . . . »

ثم أضافت ضاحكة بطريقتها الحماسية :

— « انتبه ، أنا أحب المال ، يامايك كورثي . لـ أحب الملابس الثمينة والطعام الفاخر والخمور التي أستطيع لفظ أسماؤها ، ولكنهما لا يفهماني . ففتاة نشأت نشأتني تحتاج إلى أكثر من ذلك ليصبح بالامكان فهمها واستيعابها . »  
فسأل مايك :

— « وما الذي تريد به ؟ »

فتساءلت بجدية مفاجئة :

— « لم لا تذهب وتفعل شيئاً ؟ »

فأجاب هازأً كئيبه :

— « ماذا ؟ »



<http://Archivebeta.Sakhr2> يسلمها.

— « ماذا وما الذي يعني ؟ فأنا لأعرف حتى ما الذي يعنيك . فأنا لأخشى الفشل ، بل أخشى الغوص في الطين دون الاهتمام بشيء . انظر إلى والدي ! إنه لامع ، وإن كنت لا ترى ذلك ، ومع هذا فهو غائص في الطين . وهو يريد الآن من أولاده أن يكشفوا السر الذي يكمن في ذلك وأن يفعلوا ما لم يستطع هو فعله . ذلك لا يروق لي . »

فوافقها مابك مستغرقاً في التفكير مشعلاً سيجارته مجيئاً نفسه أكثر مما أجبها هي قائلاً :

— « نعم . أفهم ماتعزين . ربما لأكون طموحاً . فلم أشعر بحياتي أنني بحاجة

إلى الطموح . ولكنني أتصور أنه باستطاعتي أن أكون طموحاً من أجل شخص آخر . وعليّ أن أخرج من كورك ، ربما إلى دبلن . فلا يوجد هنا ما يوافق اتجاهي . »  
فقلت راضية :

— « دبلن تناسبني تماماً . فربما تسير أموري مع أمي بشكل أفضل إذا ما كنت بعيدة عنها . »

لم يقل شيئاً لبضع لحظات ، في حين استمرت نان ترشق الماء بقدميها بابتهاج .  
ثم سأها :

— « أتلك هي صفقة إذن »

فقلت ملتفتة إليه بعينيها الواسعتين الناعمتين :

— « أوه . نعم . تلك صفقة . ألا تعلم أنني كنت دائماً مولعة بك ؟ »

أحدث هذا العهد بينهما تغييراً كبيراً في مايك . إذ كان كما ذكرت قبل قليل أسير العادة ؛ كان رجلاً يعيش بالقرآن . فهو في الواقع يعرف المدينة بطريقة لا يعرفها فيها إلا القليل منا . يعرف زواياها الممتعة وشخصياتها الشاذة . ففكرة الانتقال إلى مكان آخر ليس فيه قرآن قط تشكل صدمة له أكثر من أي فرد فينا . ولكنها ، رغم ذلك ، تبعاه أحياناً نائه المشاعر ، وأحياناً أخرى تعيده إلى بهجة الطفولة واستعاراتها كما لو أن الرحلة التي يبني نفسه للقيام بها رحلة خطيرة لن يعود منها . فيضيء وجهه جاذبية وبراءة وطيشاً عندما ينظر للأمر من هذه الزاوية . فنان كانت تنجذب إليه دائماً أما الآن فهي معجبة به ومحبة له .

ومع ذلك لم تنقطع عن خروجها مع ظريفيها ، وظلت بشكل خاص على علاقة ودية بليونز الذي كان في الواقع مغرمًا بها ، وكان يعتقد أنها لم تكن جادة

في موضوع زواجها من مايك . وكان ليونز ، كما قالت نان ، إنساناً لطيفاً حقاً ، وقد صدم بفكرة أن فتاة رائعة الجمال مثل نان ستقوم بالطبخ والغسيل وتعيش على دخل موظف بسيط مثل مايك . فذهب إلى والدها وشرح له بصبر كيف أن مثل هذا الزواج يعني فناء اجتماعياً بالنسبة إلى نان . وكان سيذهب إلى مايك ذاته ويفهمه هذه الحقيقة لولا أن منعه نان من ذلك واحتج لدى نان نفسها قائلاً :

— «ولكنه لا يستطيع فعل ذلك يا نان . مايك إنسان رقيق ، لا يمكن أن يقدم على تحطيمك . »

فقالت نان مقهقهة واضحة رأسها على صدر ليونز :

— «إنه لا يحب الجحيم . فلسوف يرسلني إلى الشوارع ليقى هو في متاعبه . »  
إن مثل هذه الخيانات الصغيرة لم تخلق مايك أبداً . فهو خال من الغيرة تقريباً . بل كان يتسلل بكذباتها ومراوغاتها بين الحين والحين ، وكان يتسلل أكثر بنوبات الضمير التي تتابها بعد ذلك .

وإذا كان مايك لم يشتر من هذا الأمر فإن السيدة رايان قد اشترت نيابة عنه وإن كان اشترازها من كياسته أكبر فهي امرأة فيها من الأنوثة ما يجعلها تعلم أنه كان من الممكن أن تفعل الشيء ذاته وتترك أنها تستحق التقويم إن فعلت ذلك . فما من رجل يقف ضد المساواة بين الجنسين كما تقف امرأة كاملة الأنوثة . أما الذي أغضب مايك فهو والد نان رغم شعوره بأن غضبه لم يكن له مبرر واضح . لقد صعق توم رايان ( والدنان ) عندما رثى له ليونز قرار نان ووصفه بأنه لا يقل عن قرار بالانتحار ، لأن السيد رايان لم يسافر في حياته إلى أي مكان

وربما كان ذلك ناجماً عن عدم اختلاطه بالمجتمع . فسأله العجوز مقطب الحاجبين :

— « وهل تعتقد أن الأمر سيصل إلى هذا الحد يا جو ؟ »

فأجابه جو متوسلاً رافعاً سبابته محذراً :

— « فكر في الأمر بنفسك . من سيقبلهما . يمكنهما المجيء إلى بيتي دائماً ، واكني لست كل الناس . فهل تعتقد أنهما سيدعيان إلى بيت هيلي ؟ سيقطعهما « مت هيلي » حتماً في اللحظة التي يتزوجان بها . وأنا لألومه . إنها لعبة . لتعرف ولكن علينا أن نلعبها . حتى أنا عليّ أن ألعبها . واهتمامي الوحيد ، كما تعلم ، هو الفلسفة . »

وما أن حل الغروب حتى كان توم رايان قد أقنع نفسه بأن مايك لن يثري قط ، وما هو إلا مغامر . ولم يقتنع كذلك بفكرة ادبلن . وأراد أن يعرف ماذا يريد مايك أن يفعل بعد ذلك ، هل سيأخذ قسطاً من الراحة ؟ فهناك امتحانات عليه تقديمها ليتأكد من فرص النجاح والترفيه . سيرتب توم الأمر ويقوم بتدريبه بنفسه .

تلقى مايك موقف السيد رايان بادئ الأمر بالابتسام والصبر ، ثم بالسخرية ، وهي نقطة ضعف فيه يلجأ إليها دائماً عندما يضطر إلى التراجع إلى المواقف الدفاعية أما السيد رايان الذي لم يكن أقدر من طفل على فهم السخرية فقد حك رأسه الأصلع بغضب وغادر الغرفة هائجاً . ولو ضرب مايك السيد رايان على رأسه كما تفعل زوجته عندما يثير أعصابها لفهم أن مايك مافعل ذلك إلا ليهدي مشاعره المتوترة ولأجبه أكثر بيد أن السخرية كانت بالنسبة له ضرب من الصمت واللامبالاة يؤذيه جداً .

و ذات ليلة عندما كان السيد توم رايان يزجر ضد مايك ويتمم بعبارات لم يكن يرضاها هو ذاته قالت نان لمايك :

— «لنتك لم تتكلم مع والدي بذلك الأسلوب .»  
فرد متثاقلاً :

— «ليت والدك يكف عن تنظيم حياتي نيابة عني .»  
فأجابته :

— «إنما يفعل ذلك تلطفاً بك .»  
فرد مايك بجمود :

— «لم يخطر ببالي أنه قصد غير ذلك ولكن ليته يفهم أنني سأ تزوجك أنت  
لا هو .»

فأجابته غاضبة :  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

— «لست متأكدة حتى من ذلك يا مايك .»  
فأجابها عاتياً :

— «أحقاً يانان ؟ أتريدين والدك العجوز أن ينحني جانباً ؟»

نهضت نان وسارت باتجاه الموقد ، وكانت ، كما لاحظ مايك ، كلما فقدت أعصابها فقدت السيطرة على جمالها ، فقطبت جبينها وحتت رأسها وأخذت تذرع الغرفة بخطى ثقيلة كخطى حارس ؛ نهضت وقالت :

— «ليس الأمر كذلك فحسب ، بل لقد انتهينا منه ولا بد من إخطارك على



أية حال . ويعلم الله أنني فكرت في الأمر ملياً ، فبين لي أن أني لأستطيع الزواج منك .

قالت ذلك بلهجة أعادت مايك إلى تسامحه وذاته المعقولة . فسأل بلطف :

— « ولم لا ؟ »

فردت :

— « لأنني خائفة مذعورة ، إن كنت تريد أن تعرف . »

ثم أطرقت ناظرة إليه وقد بدا عليها الذعر .

— « من الزواج ؟ »

— « ومن الزواج كذلك . »

فسأل ملاحظاً تحفظها :

— « ومني أيضاً ؟ » <http://Archivebeta.Sakhril.com>

فأجابت منفجرة :

— « أوه ! ! من الزواج ومنك ومن نفسي . ومن نفسي أكثر من كل شيء . »

فسألها بسخرية عاطفية :

— « خائفة من أن تنمردي ؟ »

فهمست ضامة قبضتيها مضيقّة عينها متجهمة الوجه كالعجوز :

— « أنظن أنني لأفعلها . أنت لاتفهمني يا مايك كورتني أبداً . » ثم أضافت

قائلة بشيء من التبجح الصياني مما جعلها تبدو ثائية « حسن صبي » الصغيرة التي

كان يعرفها مايك أيام الطفولة :

— «إنك لاتعرف حتى الأمور التي أقدر عليها . أنت تخطئ فهمي كثيراً ، وأعلم أنك مخطئ دائماً .»

عالج مايك المشهد بخفة ومرح كما لو كان مجرد خلاف من خلافاتهما المعتادة . ولكنه عندما عاد إلى البيت أحس بالانزعاج والأذى . وكان جليلاً أن في شخصيتها جانباً لم يفهمه . وهو من النوع الذي يرغب في فهم كل شيء ، على الأقل لكي يتمكن من نسيانه والاستمرار في أفكاره الخاصة ، حتى وهو يسير في شارع « هل سترت ، المألوف بمصايحه الغازية المعلقة تجاه صفحة سماء الليل ، يبدو وكأنه يسير على طريق بلا قرآن . لقد أدرك أن نان لم تكن سعيدة ، وشعر بالوقت ذاته ألاّ علاقة لتعاستها بموضوع خصامهما . فتعاستها هذه هي التي دفعتها في المقام الأول إلى ذراعيه ، والآن يبدو أن الريح ذاتها هي التي تدفعها بعيداً عنه . لقد اتصف بالكياسة الفائقة مما جعلها تنقلب إليه أساساً لأنها كانت ترى الأمور من خلال ليونز وهيلي . أما الآن فإنه يشعر ألاّ علاقة لتعاستها بهما أيضاً . كانت يائسة من نفسها أكثر مما هي يائسة منهما . لقد خطر له بأنها ربما تكون قد أغويت بنظرات ليونز ودماثته . فهي من الفتيات العاطفيات اللاتي يندفعن إلى حماقة سرعان ما يبدن عنها بقرف واحتقار للذات . ومجرد احتمال كون هذا السبب هو الذي دفعها إلى تصرفها أثار في مايك عاطفة رقيقة دفعته لاتخاذ إجراء وقائي ؛ فلم يأو إلى فراشه حتى كتب لها رسالة تندفق عاطفة واعتذاراً عن وقاحته مع والدها ووعوداً بتقدير مشاعرها أكثر في المستقبل . ثم وضع الرسالة في البريد .

تلقي جواباً قصيراً على رسالته سلّم في بيته أثناء غيابه ووجوده في عمله .

ولم تشر نان في جوابها إلى رسالته أبداً ، بل أبلغته بأنها ستتزوج ليونز .  
غادر البيت ( بعد قراءة الجواب ) والتقى بديني وهو في طريقه إليه . ولاحظ  
من هيئته المكتئبة بأنه علم بالأمر كله . فسارا معاً في أحد مشاويرهما المعتادة في  
الريف ، ولكنهما لم ينسايبتن شقة حتى جلسا في حانة ريفية يشربان البيرة عندما  
بدأ مايك يتحدث عن انصرام حبل المودة بينه وبين نان .

كان ديني متزعجاً جداً بحيث كان جلفاً في حديثه واستطاع مايك أن يسمع  
من خلال جلافتيه هذه أصوات آل رايان وهم يبحثون موضوعه . فهم في الواقع  
لم يفكروا فيه كزوج لنان ولكنهم كانوا على استعداد لتحمله على حسابها وفي  
الوقت ذاته لم يكن في أذهانهم سوى أن نان لم تكن تابه بليونز وإنما اتخذت قرار  
الزواج منه في حالة من اليأس دفعها إليها مايك . ومن الواضح لديهم أنها كانت  
غالطة مايك . فقال مايك لديني بشكل منطقي :

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

— «لأستطيع في الواقع أن أتصور ماذا جئت . فوالدك هو الذي بدأ يصدر  
التعليمات ويلقي الأوامر . وكنت أنا وقحاً معه . أنا أعرف ذلك ، ولكنني أبديت  
أسفي لنان عما بدر مني . »

فأجاب ديني قائلاً :

— «أوه . العجوز يأمرنا جميعاً ، وكلنا وقحون معه . ليس الأمر كذلك  
فرد مايك بإصرار .

— «إذن ليس للأمر علاقة بي »

فأجاب ديني غير مقتنع بكلام مايك .

— «ربما . ولكن مهما يكن الأمر فإن الضرر قد حصل . . وأنت تعرف  
عناد نان عندما تدخل رأسها فكرة ما .»  
فتساءل مايك :

— «ألا ترى أن من واجبي مقابلتها والاستفسار منها بالذات ؟»  
فقال ديني ناظراً في وجه مايك مباشرة لأول مرة :

— «لأرى ذلك . لأظن أنها ستترجك أيها العجوز لست متأكداً تماماً بيد  
أن ذلك خير لك . وأنت تعلم كم أنا مولع بها ، ولكنها فتاة غريبة الأطوار ،  
وأعتقد أن زواجك منها سيعود عليك بالضرر والأذى أكثر مما أصاب قلبك الآن.»  
أدرك مايك بأن ديني لأسباب معينة كان ينصحه بالتخلي عن فكرة الزواج  
من نان ، ووجد نفسه في موقف يتطلب منه ذلك . وشاءت سخرية الأحداث  
المألوفة أن عرضت عليه الوظيفة التي كان يسعى إليها في دبلن إرضاء لنان ، وكان  
عليه أن يغادر إلى دبلن في نهاية الشهر .

بدا هذا السفر الآن خير عزاء لعقله المضطرب في حين كان يبدو قبل ذلك  
انقطاعاً كبيراً عن ماضيه . ورغم افتقاده لأصدقاء حميمين وأمكنة مألوفة أكثر  
من معظم الناس ، فقد كان من النمط الذي يتلائم مع أي تجديد ، فسرعان ما انتهى  
به الأمر إلى أن يستغرب كيف استطاع البقاء في كورك كل تلك المدة . وفي  
غضون اثني عشر شهراً التقى بفتاة جميلة اسمها إيليش وتزوجها  
ومع أن أهل ( كورورك ) محدودين فقد اعتقدت ( إيليش ) أن مالم يحدث بين  
( كلاسنيفين ) ( وتيرينور ) لم يحدث أبداً ، وعندما كان مايك يتحدثها عن  
كوروك كانت عيناها تلمعان فقط .

هكذا خبت مشاهد كورك وشخصياتها في ذهن مايك تماماً بحيث صدم مرة عندما التقى في يوم من الأيام بديني في شارع ( جرافتون ستريت ) حيث كان ديني في طريقه لتسلم وظيفته الأولى في انكلترا ، فدعاه مايك فوراً إلى بيته . وقبل أن يغادر المدينة احتفلاً بعودة اتحادهما في الحانة المفضلة عند مايك في أحد أطراف شارع جرافتون ستريت . وعندها سأله السؤال الذي قفز إلى ذهنه في اللحظة التي لمح فيها وجه ديني :

— « كيف نان ؟ »

فتساءل ديني بدهشته اللطيفة المألوفة :

— « أوه ! ! ألم تسمع عنها شيئاً ؟ لقد دخلت الدير . »

فكرر مايك مستغرباً :

— « دخلت الدير ؟ » <http://ArchiveBeta.Sakhril.net>

فقال ديني :

— « نعم . لقد اعتادت بالطبع أن تتحدث عن ذلك مذ كانت طفلة ، ولكننا

لم نأبه بحديثها آنذاك . فكان دخولها الدير مفاجأة لنا . »

ثم أردف قائلاً بجفاف :

— « وأنصوّر أنها فاجأت الدير أكثر . »

فقال مايك مندهشاً :

— « اكراماً لله ! ! وذلك الذي ارتبطت به — ليونز »

فقال ديني مشمئزاً :

— «تركته في غضون شهرين . فلم أعتقد يوماً أنها كانت جادة في ارتباطها به . ياله من أبله محكوم عليه بالهلاك . »

تابع مايك شربه . وفجأة أحس بالارتباك والتوتر وبعد دقائق سأل ديني متظاهراً بالابتسام :

— «ألا تعتقد أنني لو تمسكت بها لكانت قد غيرت رأيها ؟ »

فأجاب ديني بحصافة :

— «ربما . ومع ذلك لست متأكداً أن الأمر سيكون في صالحك . »

وأضاف قائلاً بلطف :

— «فالحقيقة هي أن نان لاتصلح للزواج . »

فقال مايك :

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

— «ربما . »

ولكنه لم يؤمن بهذا لحظة واحدة ، بل كان متأكداً بأن نان صالحة للزواج ، وأن ماحال بينها وبين الزواج ليس إلا تلك التعاسة الكامنة في أعماقها والتي وحدت بينه وبينها ثم فرقتهما ؛ غير أنه لايعلم لتلك التعاسة سبباً ، ورأى أن ديني ليس أقل منه جهلاً في هذا الموضوع .

أحيا هذا اللقاء الصورة كلها في ذهنه ، وصارت تراوده من حين إلى حين في السنوات القليلة التالية وتورقه . لم يكن تعباً بزواجه — إذ يخطئ الرجل خطأ فادحاً مع نفسه ويظلمها إن لم يكن سعيداً مع فتاة مثل إيليش — ولكنه كان أحياناً بعد أن يقبل زوجته عند الباب وينزل مَرَّحاً في الشارع الحديث القبيح نحو البحر يتذكر

نهر كورك وهضابها والفتاة التي لم تكن تجد متعة في الأمور البسيطة والتي تتخذ قراراتها بوحى من عذاب داخلي .

وأخيراً ، بعد زمن طويل ، وجد نفسه وحيداً في كورك يرتب أشياءه بعد موت والده ، آخر أقربائه هناك ، ثم وجد نفسه يغوص فجأة في عالم طفولته وشبابه يحوب كالشبح شوارع كورك وينتقل من حانة إلى حانة ، ويطوف من صديق إلى صديق باعثاً في ذهنه أشباحاً أخرى وقد انتابته حالة اختلاط فيها الاكتئاب بالبهجة . فسار إلى ( بلاك بول ) وإلى ( كولدنز ) كلين فوجد بركة الطاحون الكبيرة قد جفت تماماً ، وجلس على الحافة يستعيد ذكرى أيام الشتاء عندما كان طفلاً وكانت البحيرة تعج بالمتزلجين وليالي الصيف عندما كانت تغص بالنجوم ، ففرق في ذكريات الماضي فهو سهل الاندماج والانصهار في المؤلف مما جعله سريع التأثير يشعر بالتغير .

ثم قام بزيارة لآل رايان فوجد السيدة رايان مازالت جميلة متناسقة القوام كما كانت أبداً رغم أنها كانت ثن حزناً على رحيل الأولاد وعلى خيبة أملها في نان وفي بلاهة زوجها المتزايدة .

وعندما ودعته إلى الباب عقدت ذراعيها على صدرها وأستندت ظهرها إلى

عضادة الباب ، وسألت مايك عاتبة :

— «ألا تذهب يامايك لزيارتها ؟ »

فتساءل مايك :

— «نان ؟ ألا تظنين أنها ستترجع ؟ »

فأجابته وقد هزت كتفها :

— « ولم تنزعج يافتي ؟ من المؤكد أنها تتحرق لشخص تتحدث معه ! ! مايك أيها الفتى ! ! لم أكن يوماً ضد الدين ، ولكن ليغفر الله لي ليست حياتها حياة طبيعية أبداً . فأننا لأفقد على تحملها أسبوعاً واحداً . أولئك العجائز الشمطאות ! » تصور مايك موقف السيدة رايان الحقيقي من أية رهبة منظمة تنظيمياً حسناً ، فقرر أن الله لن يؤاخذها كثيراً على كلامها ، وصمم أن يقوم بزيارة لنان . وكان الدير يقع على تل شديد الانحدار خارج المدينة ويطل إطلالة واسعة على الوادي من مرجته الأمامية . وكان يتوقع تغيراً في نان ولكن مظهرها في بهو الدير أذعره . فلقد أعطاهما الخمار الكناني الأبيض والحجاب الأسود ملامح صورة ألمانية نافرة نحتت في القرن الخامس عشر . كما أفتتته رمشات عينيها العسيتين الكبيرتين بالفكرة التي كانت تشكل في ذهنه ببطء بامايك عبر السنين .

وما أن التقيا حتى قالت له مفهقة بشكل خافت :

— « أليس مربعاً ألا أستطيع تقبيلك ؟ أظني أستطيع يا مايك ولكن قسيسنا العجوز يعتقد أنني الراهبة الحديدية التي مازال يسمع عنها طيلة حياته ، فكنت أنا الأولى التي صادفها . »

ثم قالت وهي تلقي نظرة خاطفة خائفة على الصور المقدسة المعلقة على الجدار :

— « هيا بنا إلى الحديقة حيث نستطيع التحدث . فهذا المكان يجعلك تشعر بالذعر . فأننا أشغل نفسي بها طيلة الوقت لأتخلص من ذلك القلب المقدس » ؟ إنه بافاري بالطبع ، وهم يحبونه كثيراً .



اندفعت أمامه إلى المرج الأمامي متابعة ثرثرتها مطأطأة رأسها . وأدرك مايبك من ارتجاج صوتها وأسلوبها أنها كانت مسرورة برؤيته بقدر ماكان مسروراً برؤيتها . قادته إلى مقعد من مقاعد الحديقة خلف سياج يحجبهما عن الدبر ، ثم أمسكت بيده بحماس ، وقالت :

— «الآن قل لي كل شيء عنك . سمعت أنك تزوجت فتاة رائعة الجمال . لقد كانت زميلة إحدى الأخوات في المدرسة . تقول عنها إنها قديسة . . .  
ألم تردك إلى الدين بعد ؟ »  
فسألها بابتسامة شاحبة :

— «وهل يبدو عليّ أنها فعلت ؟ »  
فأجابته بتهقئة :  
— «لا فأنا أعرف طبعك الجميل أينما كنت . ولكنك لست بحاجة إلى الاعتقاد بأنك ستفعل مني على أية حال . »  
فقال لها :

— «أنت مصلبة عنيفة . »  
فانفجرت ضاحكة مبتهجة وقالت :  
— «فعلاً أنا كذلك . أنا رهيبة في تعلقي بالصلاة . »  
فسألها ساخراً :  
— «حقاً ؟ ! فتاة أزلفت شابين في — كم ؟ شهر ؟ »  
فقال بجديّة مفاجئة :

— «آه . ذلك أمر مختلف . ففي ذلك الوقت كانت هناك أمور أخرى في خطر . وأعتقد أن الله جاء أولاً . »

ثم نظرت إليه ببحث من زاوية عينها وأردفت :

— «أم تظنني أقول كلاماً فارغاً ؟ »

فسأل :

— «ألا تهدين ؟ ماذا يكون كلامك سوى ذلك ؟ »

ف قالت :

— «لست أهدي في الواقع رغم أنني أستغرب أحياناً كيف حدث هذا . »

ثم أضافت قائلة وقد هزت كتفيها هزة محزنة :

— «ولا يعني هذا أنني لست سعيدة هنا . ألا تعرف ذلك ؟ »

فقال بهدوء :

<http://Archivebeta.sakhi.com>

— «بلى . لقد ساورني الشك مرة . »

ف قالت ضاحكة :

— «لقد تغيرت ياماي ! ! ! »

لم يكن بحاجة لتقول له بأنها سعيدة ولم يكن بحاجة لأن تبرر ما فعلت . فلقد تيقن أن الفكرة التي كانت تشكل في ذهنه طيلة السنة الأخيرة أو السنتين هي الفكرة الصحيحة . وأن ما حدث لما لم يكن فريداً من نوعه ولا غامضاً لا يفسر . فهو ما حدث لآخرين ولكن بطرق مختلفة . فوجود نقص ما — كال فقر أو الضعف الجنسي عند الرجال والفقر أو القبح عند النساء — يجعل الموهوبين بقدرة الابداع يبنون في نفوسهم عالماً ذاتياً غنياً ، وعندما يزول النقص ويتشتر العالم الواقعي

أمامهم بكل مافيه من ثراء وجمال لا يستطيعون منحه قلوبهم كلها ، فيترخون بين الأهداف بسبب عدم تأكدهم من حسن الاختيار ويشعرون بالعزلة وسط الجماهير ، وبعدم الرضى وسط الصخب والضحك ، وبالتعاسة حتى مع أولئك الذين يكون لهم أفضل الحب . فيدعوهم عالمهم الداخلي إلى الورا فيواجهون أحد اختياريين : إما أن يلبوا النداء ويعودوا وإما أن يموتوا .

حاول أن يشرح لها ذلك مدر كاً افتقاره إلى القدرة على الاقتناع ، ملاحظاً في الوقت ذاته أنها كانت ترقبه بذكاء ومتعة وكأنها لم تأخذ كلامه مأخذ الجد . وربما لم تحمل كلامه محمل الجد فعلاً ، إذ من منا يستطيع الإحساس بالعالم الداخلي عند الآخر ، ناهيك عن وصفه ؟ مكثا هناك ساعة كاملة يصغيان لقرع أجراس الدير وهي تدعو أختاً أو أخرى . ورفض مايك البقاء لشرب الشاي . فهو يعرف حفلات الشاي في الأديرة ولا يريد أن يفسد الانطباع الذي أحدثه لقاءهما في نفسه . فقال لها مبتسماً وهما يتصافحان :

— صلّ من أجلي . »

فأجابته بضحكة ساخرة :

— « وهل تظنني كففت يوماً عن الصلاة من أجلك ؟ »

ثم انطلق مسرع الخطي نازلاً عن السلم الظليل إلى بوابة المسكن وقد انتابته حالة غريبة من الابتهاج مدر كاً أنه مهما تغيرت المدينة فإن حباً قديماً سيستمر سالماً في عالم لا يستطيع اليأس أو التفور أن يمسه بسوء ، وسيظل هكذا حتى يموت المحبان .